Presented to
The Library
of the
University of Toronto
~~by~~
from

the library of

the late Professor M.W. Buchanan

Walter A. Buchanan
Univ. of Chicago 1905

Univ of Toronto
G. Calvin Sagacious Orbit of Lot since 1870 & La Critique 1907

STORIA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

L1.H
W651g
.Ip

STORIA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

dalle origini ai giorni nostri

DEI PROFESSORI

BERTOLDO WIESE ED ERASMO PÈRCOPO

H932

Illustrata con 19 tavole in cromolitografia,
22 tavole in nero e numerose illustrazioni nel testo
facsimili, iniziali, ecc.

545002
2.7.52

TORINO
UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE
28, CORSO RAFFAELLO, 28
MILANO — ROMA — NAPOLI
1904

PROPRIETÀ LETTERARIA

INDICE E SOMMARI

DEI CAPITOLI

EPOCA ANTICA:

DAL QUARTO AL DECIMOQUINTO SECOLO

(B. WIESE). (*)

I.

I PRIMORDI DELLA LETTERATURA ITALIANA.

1. **L'Italia e la sua letteratura fino ai primi componimenti in volgare** . . . . . *pp.* 1-13

La cultura latina dalla caduta dell'impero romano al sec. XIII (pp. 1-6). — Le cronache: fra Salimbene da Parma (pp. 6-7). — La poesia storica: leggende classiche e religiose; studi teologici, filosofici e giuridici; formulari di lettere: Fava e Buoncompagno da Signa (pp. 7-11). — Poesia morale: Arrigo da Settimello e il *Liber Faceti*; e poesia religiosa (pp. 11-12). — Prime tracce del volgare, e primi componimenti poetici in volgare (pp. 12-13).

2. **Scuola poetica siciliana** 14-27

Trovatori italiani che adoperano il provenzale (pp. 14-15). — Rimatori in volgare della corte di Federico II: Pier delle Vigne, Giacomo da Lentino, Rinaldo d'Aquino, ecc. (pp. 15-20). — Contenenza e carattere della loro poesia amorosa (pp. 20-3). — Canti popolareggianti di questi poeti e la *Rosa fresca* (pp. 23-7).

3. **La scuola poetica siciliana e quella di transizione in Toscana e a Bologna** . . . . . „ 27-39

Imitazione della scuola meridionale nel centro d'Italia: rimatori toscani e bolognesi provenzaleggianti (pp. 27-8). — Rimatori toscani di transizione: Guittone d'Arezzo e i suoi imitatori (pp. 28-31). — Rime toscane popolareggianti e realistiche: Davanzati e Rustico di Filippo (pp. 31-6). — La scuola poetica bolognese: G. Guinicelli (pp. 36-7). — Poesie popolari bolognesi (pp. 37-9).

4. **La poesia nell'Italia superiore** . . . . . „ 39-54

Racconti epici carolingi franco-italiani (pp. 39-40). — Poesie religiose e morali dialettali nella Lombardia e nel Veneto: fra Bonvesin da Riva e G. Patecchio (pp. 40-53). — Rime genovesi (pp. 53-4).

(*) Tutta questa parte fu tradotta, sul testo tedesco del Wiese, dal prof. Luigi Pietrobono.

5. **La lirica religiosa nell'Umbria e i primordi del dramma sacro** *pp.* 54-63

Il *Cantico del Sole* e i "giullari del Signore" (pp. 54-6). — La laude religiosa dei Flagellanti nell'Umbria e Jacopone da Todi (pp. 56-61). — La laude drammatica nell'Umbria, nella Toscana ecc. (pp. 61-3).

6. **La prosa nel secolo XIII** 63-74

Scrittori italiani che adoperano la prosa francese: *Li livres dou Trésor* di B. Latini (pp. 63-5). — Le *Lettere* in volgare di Fra Guittone, e le prime novelle in volgare: il *Libro dei sette savi di Roma*, i *Conti d'antichi cavalieri*, il *Novellino* ecc. (pp. 65-8). — Opere didattiche e morali in volgare: *La composizione del mondo* di Ristoro d'Arezzo, il *Fiore di retorica*, i *Distici* di D. Catone, l'*Arte d'amare* di Panfilo, il *Fiore e vita di filosafi* ecc., il *Fiore di virtù* di T. Gozzadini ecc. (pp. 68-74).

II.

Il periodo toscano.

1. **La poesia allegorico-dottrinale e la lirica della nuova scuola in Firenze** . . . . . *pp.* 75-88

Imitazioni del *Romanzo della rosa*: il *Detto d'amore* e il *Fiore* di ser Durante, il *Tesoretto* di B. Latino (pp. 75-6). — I *Documenti d'amore* e il *Reggimento e costume di donne* di Francesco da Barberino; l'*Intelligenza* di D. Compagni (pp. 77-9). — La lirica filosofica e mistica fiorentina: G. Cavalcanti, L. Gianni, G. Alfani, D. Frescobaldi e Cino da Pistoia (pp. 79-83). — Poesia popolareggiante e burlesca toscana: Folgore da San Gemignano, Cene dalla Chitarra, C. Angiolieri, P. Tedaldi, P. dei Faytinelli (pp. 83-8).

2. **Vita e opere minori di Dante** 89-105

Biografia di D. (pp. 89-96). — La *Vita nuova* (pp. 97-100). — Il *Convito* (pp. 100-2). — Le *Canzoni pietrose* e la tenzone con Forese Donati (pp. 102-3). — Il *De vulgari eloquentia* (pp. 103-4). — Il *De monarchia* (pp. 104-5).

3. **La "Divina Commedia"** 106-132

Primo accenno alla *Commedia* ed epoca della sua composizione (pp. 106-7). — Contenenza, episodi principali del poema e partizione dei tre regni oltremondani (pp. 107-28). — Il senso allegorico e l'arte nella *Commedia* (pp. 129-31).

4. **La prima metà del secolo XIV e i precursori dell'umanesimo** . . 133-44

Poesia didattica, morale, politica e religiosa: l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, il *Dottrinale* di P. Alighieri, le poesie di B. Bonichi e G. de' Bambaglioli ecc. (pp. 133-7). — La prosa: D. Cavalca, B. da San Concordio, frate Guido da Pisa ecc. (pp. 137-40). — Le cronache fiorentine di D. Compagni e di G. e M. Villani (pp. 140-2). — Progredire degli studi classici e della poesia latina: L. de' Lovati, A. Mussato e F. dei Ferreti (pp. 142-4).

5. **Vita e opere latine del Petrarca** 145-62

Biografia del P. (pp. 145-52). — Poesie latine: l'*Africa*, il *Bucolicum carmen* e le *Epistolae metricae* (pp. 152-6). — Trattati storici: il *De viris illustribus* e i *Rerum memorandarum libri* (pp. 156-8). — Trattati morali: il *De contemptu mundi*, il *De vita solitaria* e il *De remediis utriusque fortunae* (pp. 158-60). — L'epistolario: *Familiares, Seniles, Variae, Ad posteros, Invectivae in medicum, Invectiva in Gallum* (pp. 160-2).

6. **Le poesie italiane del Petrarca** . . . . . *pp.* 162-71

La contenenza delle poesie amorose del *Canzoniere* (pp. 162-9). — Le poesie politiche del *Canzoniere* e i *Trionfi* (pp. 169-71).

7. **Il Boccaccio** . . . . . „ 171-98

Biografia del B. (pp. 171-7). — Il *Filocolo*, il *Filostrato* e la *Teseide* (pp. 177-82). — Il *Ninfale fiesolano*, l'*Ameto* e l'*Amorosa visione* (pp. 182-5). — La *Fiammetta* e le rime per Maria d'Aquino (pp. 185-8). Il *Corbaccio*, le opere latine, la *Vita* e il *Commento* dantesco (pp. 188-91). — Il *Decamerone* (pp. 191-8).

8. **La letteratura nella seconda metà del secolo decimoquarto** . 199-223

Poesia dottrinale: il *Dittamondo* di F. degli Uberti, il *Quadriregio* di F. Frezzi ecc. (pp. 199-202). — Lirica petrarcheggiante: amorosa, morale e politica: F. degli Uberti, A. Beccari, F. Sacchetti (pp. 202-6). — Poesia borghese: storica e religiosa: F. Sacchetti, A. Pucci ecc. (pp. 206-11). — La prosa: i novellieri di Giovanni del Pecorone, del Sercambi, di F. Sacchetti, e il *Paradiso degli Alberti* di F. Gherardi da Prato (pp. 211-17). — — La prosa ascetica e storica: I. Passavanti, Caterina da Siena, ser L. Mazzei, D. Velluti ecc. (pp. 217-23).

III.

Il rinascimento.

1. **L'umanesimo nel XV secolo** . . . . . *pp.* 224-44

Diffusione degli studi classici in Firenze: L. Marsili e C. Salutati (pp. 224-26). - L'umanesimo e gli umanisti si diffondono per tutta l'Italia (pp. 226-32). — A Firenze: L. Bruni, C. Marsuppini, G. F. Poggio Braccioliní, G. Manetti, M. Ficino, C. Landini, G. Pico della Mirandola (pp. 232-35). — A Napoli: A. Beccadelli e G. Pontano; a Roma: F. Biondo, L. Valla, E. S. Piccolomini, il Platina, N. Perotti (pp. 235-8). — A Ferrara: G. Guarini, G. Aurispa; a Mantova: V. da Feltre; a Milano: Gasp. Barzizza, F. e G. M. Filelfo, P. C. Decembrio; a Venezia: F. Barbaro, G. Merula, M. A. Sabellico; a Bologna: A. Codro e F. Beroaldi il vecchio; a Rimini: B. Basini (pp. 238-44).

2. **La letteratura fin verso l'ultimo quarto del XV secolo** . . . 244-63

La letteratura volgare a Firenze e le imitazioni della *Commedia* di Dante: L. B. Alberti, M. Palmieri, M. Jonata, fra T. Sardi (pp. 244-7). — La lirica: Bonaccorso da Montemagno, R. Roselli, G. de' Conti ecc. (pp. 247-9). — La novella: G. Sermini, Masuccio salernitano, G. Sabbadino degli Arienti ecc. (pp. 249-52). — Prosa ascetica e storica: F. Belcari, G. Morelli, G. Cavalcanti, V. da Bisticci ecc. (pp. 252-4). — Prosa morale e religiosa: M. Palmieri, L. B. Alberti, san Bernardino da Siena (pp. 254-5). — Poesia popolareggiante amorosa e politica: L. Giustiniani, i *Lamenti* storici (pp. 255-7). — Poesia burlesca: il Burchiello (pp. 257-9). — Poesia religiosa, lirica e drammatica: le *Sacre rappresentazioni* a Firenze (pp. 259-62).

3. **La letteratura alla corte di Lorenzo il Magnifico** . . . 263-81

Le poesie di L. dei Medici (pp. 263-68). — L'*Orfeo* e le *Stanze* del Poliziano (pp. 268-72). — Il *Morgante* di L. Pulci (pp. 272-80). — Le poesie religiose di G. Savonarola e di G. Benivieni (pp. 280-1).

4. **La letteratura alla corte degli Aragonesi a Napoli e alle corti dell'Italia superiore** . . . . . *pp.* 281-307

La poesia volgare a Napoli: P. J. de Gennaro, F. Galeota, G. A. Petrucci, J. Sannazaro, B. Gareth (pp. 281-8). — La poesia volgare a Milano: B. Bellincioni, G. Visconti, Niccolò da Correggio, A. Fregoso (pp. 288-92). — La lirica cortigiana: A. Tebaldeo e Serafino aquilano e i loro seguaci (pp. 292-5). — La poesia drammatica nelle corti di Ferrara, Mantova e Milano: N. da Correggio, P. Collenuccio, G. del Carretto, Serafino aquilano, B. Taccone, G. Visconti, A. Cammelli ecc. (pp. 295-6). — La poesia cavalleresca e burlesca alla corte di Ferrara: l'*Orlando innamorato* di M. M. Boiardo, il *Mambriano* di F. Bello, i *Sonetti faceti* di A. Cammelli (pp. 296-307).

EPOCA MODERNA:

DAL CINQUECENTO AI GIORNI NOSTRI

(E. PÈRCOPO).

IV.

Il periodo classico.

1. **L'epica nel cinquecento** . . . . . *pp.* 311-38

Il poema cavalleresco: L. Ariosto e l'*Orlando furioso* (pp. 311-18); l'*Orlando innamorato* rifatto da F. Berni (pp. 318-9). — Parodia dei poemi cavallereschi: il *Baldus* di Folengo (pp. 319-23). — Poemi epici religiosi: il *De partu Virginis* del Sannazaro e la *Christias* di M. G. Vida, le *Lagrime di S. Pietro* di L. Tansillo (pp. 323-5). — Dal poema cavalleresco all'eroico: l'*Italia liberata* di G. G. Trissino ecc. (pp. 325-7); il *Giron Cortese* e l'*Avàrchide* di L. Alamanni (pp. 327-8); l'*Amadigi* e il *Floridante* di B. Tasso (pp. 328-30); l'*Ercole* di G. B. Giraldi ed il *Costante* di F. Bolognetti (p. 330). — Il *Rinaldo* e la *Gerusalemme liberata* e *Conquistata* di T. Tasso (pp. 328-38).

2. **La drammatica nel cinquecento** . . . . . „ 339-70

La tragedia: imitazione della tragedia greca: il Trissino, G. Rucellai, L. Martelli, L. Alamanni (pp. 339-43). — Imitazione della tragedia latina: G. B. Giraldi, S. Speroni ecc. (pp. 343-6). — Tragedie di soggetto romanzesco: G. B. Giraldi e T. Tasso (pp. 346-7). — L'*Orazia* di P. Aretino (pp. 347-9). — La commedia: L. Ariosto, il Dovizi, il Machiavelli (pp. 349-54). — Le commedie dell'Aretino e dei suoi imitatori (pp. 354-6). — Altri commediografi fiorentini (pp. 356-8). — Commediografi veneti e meridionali (pp. 358-9). — La commedia popolareggiante toscana e veneta: i Rozzi di Siena e Ruzzante da Padova (pp. 359-60). — La commedia dell'arte (pp. 360-1). — Il dramma pastorale: T. Tasso e Battista Guarini (pp. 362-70).

3. **La poesia lirica, idillica e didascalica del cinquecento** 371-99

Poesia epica: le *Rime* del Sannazaro e di P. Bembo (pp. 371-3). Lirici secondari del Bembo a Venezia e a Roma: B. Cappello, C. Magno.

O. Giustiniani, F. M. Molza, G. Guidiccioni, A. Caro, G. della Casa; e antipetrarchisti (pp. 373-8). — Lirici meridionali: G. di Tarsia, A. di Costanzo, B. Rota, L. Tansillo (pp. 378-80). — Poetesse: V. Colonna e M. Buonarroti, V. Gambara, G. Stampa ecc. (pp. 380-3). — Le *Rime* di T. Tasso (pp. 383-5). — La lirica politica, religiosa e morale (pp. 385-8). — La lirica classicheggiante di B. Tasso, B. del Bene e C. Tolomei (pp. 388-9). — Poesia idillica e pastorale: le *Stanze* di F. M. Molza e di L. Tansillo (pp. 389-90). — Le egloghe di B. Rota, G. Muzio e B. Baldi; e i sonetti idillici di C. Tolomei e B. Varchi (pp. 390-1). — Poesia didascalica: le *Satire* dell'Ariosto, del Tansillo, di E. Bentivoglio, di L. Paterno, di P. Nelli (pp. 391-2). — La poesia burlesca e F. Berni (pp. 392-5). — I sonetti satirici e le pasquinate; i poemetti giocosi; la poesia fidenziana (pp. 395-6). — Poemi e poemetti didascalici latini e volgari: G. Rucellai, L. Alamanni, L. Tansillo, B. Baldi, E. di Valvasone (pp. 396-9).

4. **La prosa nel cinquecento** . . . . . *pp.* 400-38

La storia: N. Machiavelli e F. Guicciardini (pp. 400-9). — Storici fiorentini minori: D. Giannotti, F. Nardi, F. de' Nerli, B. Varchi, J. Pitti, G. B. Adriani, V. Borghini, P. F. Giambullari, L. Guicciardini, B. Davanzati (pp. 409-12). — Storici veneziani: M. Sanuto, P. Bembo, A. Navagero, P. Paruta (pp. 412-3). — Storici genovesi: J. Bonfadio ed U. Foglietta (pp. 413-4). — Storici meridionali: A. di Costanzo, C. Porzio, S. Ammirato (pp. 414-5). — Altri storici: P. Giovio, G. Botèro, C. Sigonio (pp. 415-6). — Le biografie e autobiografie: le *Vite* scritte da J. Nardi, B. Segni, F. Sassetti, G. G. Rossi, A. Albizzi, B. Baldi, G. P. Maffei, F. Serdonati, P. Giovio, G. Vasari; l'autobiografia di B. Cellini (pp. 416-8). — Dialoghi d'amore: gli *Asolani* del Bembo ecc. (pp. 418-9). — Trattati e dialoghi d'argomento diverso: il *Cortegiano* di B. Castiglione; il *Galateo* di G. della Casa; dialoghi del Giovio e dell'Ammirato " sulle imprese „; i *Marmi* di A. F. Doni, i *Ragionamenti* di P. Aretino, i dialoghi di A. Piccolomini e di A. Firenzuola (pp. 419-23). — Trattati e dialoghi sulla lingua volgare: le *Prose* del Bembo, i dialoghi di G. G. Trissino, di L. Martelli, del Firenzuola, del Machiavelli, del Tolomei, di G. B. Gelli, del Varchi, del Giambullari (pp. 423-5). — Dialoghi morali, filosofici e sulle belle arti dello Speroni, del Gelli, di T. Tasso, di L. Dolce e di R. Borghini (pp. 425-7). — La novella e il romanzo: i novellieri di M. Bandello, del Giraldi e del Grazzini (pp. 427-9). — I novellatori toscani minori: il Firenzuola, il Doni, P. Fortini, S. Bargagli, G. Fortiguerri, N. Granucci e il Machiavelli (pp. 429-30). — Novellatori veneti, lombardi e napoletani: S. Erizzo, G. Parabosco, O. Malaspina, G. F. Straparola, A. Pipino de' Mori, G. Morlino, T. Costo (pp. 430-1). — Romanzieri: il Firenzuola, C. Armeno, L. Arrivabene, A. Pasqualigo, J. Caviceo, N. Franco (pp. 431-3). — Orazioni e apologie: A. Lollio, C. Tolomei, B. Cavalcanti, G. Guidiccioni, F. Guicciardini, G. della Casa, P. Paruta, L. de' Medici, A. Caro, G. B. Guarini (pp. 433-5). — Lettere famigliari e storiche: P. Aretino ecc., T. Tasso, A. Calmo, L. da Porto e G. B. Busini (pp. 435-7).

V.

La decadenza (1580-1750).

1. **L'epica della decadenza** . . . . . *pp.* 439-55

Poemi eroici d'imitazione tassesca (pp. 439-42). — L'*Adone* di G. B. Marino (pp. 442-7). — Poemi eroicomici e burleschi: la *Secchia*

rapita di A. Tassoni, lo *Scherno degli Dei* di F. Bracciolini (pp. 447-52). — Imitatori del Tassoni e del Bracciolini: B. Bocchini, L. Vittori, F. Nomi, I. Neri, C. de' Dottori, G. B. Lalli, L. Lippi, B. Corsini (pp. 452-4). — Parodia del poema cavalleresco: il *Ricciardetto* di N. Forteguerri (pp. 454-5).

2. **La poesia lirica e la poesia didascalica della decadenza** . . *pp.* 456-90

La poesia lirica classicheggiante: G. Chiabrera, F. Testi ecc. (pp. 456-62). — Le liriche del Marino e de' marinisti; gli antimarinisti e i nuovi petrarchisti (pp. 462-6). — La poesia lirica degli accademici dell'Arcadia: V. da Filicaja, A. Guidi, B. Menzini, F. Redi, F. de Lemène, C. M. Maggi, G. B. Zappi e Faustina Maratti-Zappi, T. Crudeli, P. Rolli e P. Metastasio, C. I. Frugoni ecc. (pp. 466-79). — La satira: il Chiabrera, J. Soldani, M. Buonarroti il giovane, S. Rosa, L. Adimari, il Menzini (pp. 479-87). — Le *Satyrae* latine di L. Sergardi e di G. C. Cordara (pp. 487-9). — La poesia giocosa, rusticale e bucolica (pp. 489-90).

3. **La drammatica della decadenza** . . . . . „ 491-522

La tragedia: tragedie di soggetto sacro, mitologico e storico (pp. 491-3). — Tragedie di P. Bonarelli, C. de' Dottori, di G. Delfino e di A. Caraccio (pp. 493-4). — Il teatro di G. V. Gravina e di P. J. Martello (pp. 494-6). — La *Merope* di S. Maffei (pp. 496-8). — Le tragedie di A. Conti (pp. 498-9). Drammi religiosi e gesuitici: A. Marchese, G. A. Bianchi, G. Granelli, A. Varano, S. Bettinelli (pp. 499-500). — La commedia: commedie del Seicento: M. Buonarroti il giovane, S. Errico (pp. 500-2). — Commediografi napoletani (pp. 502-3). — Commediografi toscani: G. Gigli, G. B. Fagiuoli, I. Nelli (pp. 503-4). — Altri commediografi (p. 504). — La commedia dell'arte nel sec. XVII (pp. 505-6). — Il dramma pastorale: la *Filli di Sciro* di G. Bonarelli e la *Rosa* di G. C. Cortese (pp. 506-8). — Il melodramma: O. Rinuccini (pp. 508-10). — Il melodramma nel Seicento in Italia ed oltralpe (pp. 510-11). — Il melodramma storico di S. Stampiglia, di P. Pariati e di A. Zeno (pp. 511-12). — P. Metastasio: i suoi melodrammi più caratteristici: l'*Issipile*, l'*Olimpiade*, l'*Attilio Regolo*; e gli oratori (pp. 512-19). — Il melodramma buffo: l' " opera buffa „ a Napoli; G. B. Lorenzi e G. B. Casti (pp. 519-22).

4. **La prosa della decadenza** . . . . . „ 523-56

L'eloquenza politica: le *Filippiche* (pp. 523-4). — L'eloquenza accademica (pp. 524-5). — L'eloquenza sacra: P. Segneri (pp. 525-6). — La novella: novellatori dell'alta Italia (pp. 526-7). — Novellatori fiorentini (pp. 527-8). — Novellatori meridionali (pp. 528-9). — Il romanzo nel sec. XVII (pp. 529-31). — La prosa scientifica: G. Galilei e la sua scuola: B. Castelli, E. Torricelli, V. Viviani, F. Redi, L. Magalotti, L. Bellini, A. F. Bertini, A. Vallisneri, E. Manfredi (pp. 531-7). — I dialoghi scientifici di F. M. Zanotti e di F. Algarotti (pp. 537-8). — La storia: P. Sarpi, S. Pallavicino, D. Bartoli, E. C. Davila, G. Bentivoglio (pp. 539-42). — Storici minori e provinciali (pp. 543-4). — La *Storia civile del regno di Napoli* di P. Giannone (pp. 544-5). — L'erudizione storica e L. A. Muratori (pp. 545-7). — La filosofia della storia: G. B. Vico (pp. 547-8). — Storici delle belle arti (pp. 548-9). — Descrittori di viaggi (pp. 549-50). — La critica letteraria: i *Ragguagli di Parnaso* di T. Boccalini e le loro imitazioni (pp. 550-2). Le *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* di A. Tassoni, i *Proginnasmi poetici* di B. Fioretti ed altri trattati di rettorica nel sec. XVII e del principio del XVIII (pp. 552-4). — G. V. Gravina e G. B. Vico e la scienza estetica (p. 554). — Storici della letteratura (pp. 555-6).

VI.

La nuova letteratura (1750-1850).

1. **La drammatica** . . . . . *pp.* 557-605

La commedia: C. Goldoni a Venezia; riforma letteraria e morale della commedia; le sedici commedie nuove, le commedie dialettali (pp. 557-62). — Avversari della riforma goldoniana: P. Chiari e C. Cozzi (pp. 562-5). — Il Goldoni a Parigi: il *Burbero benefico* (pp. 565-6). — La commedia lagrimosa: F. Albergati, G. de Gamerra, A. Gualzetti, A. Villi, G. Greppi, A. Pepoli, F. A. Avelloni, S. A. Sografi, C. Federici (pp. 566-9). — La scuola goldoniana: F. Albergati, G. G. de' Rossi, G. Giraud, A. Nota, F. A. Bon (pp. 569-71). — Le commedie di V. Alfieri (pp. 571-2). — La tragedia: V. Alfieri e la riforma della tragedia italiana (pp. 572-7). — Le sue *Tragedie* più notevoli: il *Filippo*, il *Polinice*, la *Virginia*, l'*Agamennone*, l'*Oreste*, la *Merope*; le migliori: la *Mirra* e il *Saul* (pp. 577-81). — Scuola tragica alfieriana: G. Pindemonte, A. Pepoli, V. Monti, U. Foscolo, G. B. Niccolini, F. Benedetti, I. Pindemonte (pp. 581-92). — La scuola tragica romantica: l'*Adelchi* e il *Carmagnola* di A. Manzoni (pp. 592-9). — Le tragedie romantiche di S. Pellico, di G. B. Niccolini e de' minori tragici di quella scuola (pp. 599-605).

2. **La poesia satirica e didascalica, lirica e narrativa** 606-79

Poesia satirica e didascalica: i sermoni di G. Gozzi e della sua scuola (pp. 606-10). — Il *Giorno* di G. Parini (pp. 610-18). — I sermoni del Parini e dei suoi imitatori (pp. 618-20). — Le *Satire* di V. Alfieri (pp. 620-23). — Il *Misogallo* e gli *Epigrammi* alfieriani (pp. 623-5). — Gli epigrammisti minori (pp. 625-6). — La satira in dialetto: C. Porta e G. G. Belli (pp. 626-30). — La satira politica di G. Giusti (pp. 630-4). La favola e l'apologo (pp. 634-5). — Gli *Animali parlanti* di G. B. Casti e i *Paralipomeni* di G. Leopardi (pp. 635-7). — Poemi didascalici (pp. 637-9). — La lirica: lirici classicheggianti (pp. 640-4). — Le *Odi* di G. Parini (pp. 644-8). — Le poesie liriche di V. Monti, U. Foscolo, I. Pindemonte, A. Manzoni (pp. 648-56). — La poesia patriottica: G. Berchet, G. Rossetti, P. Giannone, A. Poerio, G. Mameli (pp. 656-60). — I *Canti* di G. Leopardi (pp. 660-6). — Lirici minori (pp. 666-7). — La poesia narrativa: l'*Ossian* di M. Cesarotti, le *Visioni* di A. Varano (pp. 667-9). — Le *Cantiche* e i *Poemetti* di V. Monti (pp. 669-74). — Poemi epici d'indirizzo classico (pp. 674-5). — La novella poetica dei romantici: T. Grossi, S. Pellico, G. Prati e i loro imitatori nel Mezzogiorno d'Italia (pp. 675-9). — La ballata romantica: L. Carrèr, G. Prati, S. Biava, F. dall'Ongaro (p. 679).

3. **La prosa** 680-735

Il romanzo e la novella: i romanzieri della seconda metà del Settecento e dei primi anni dell'Ottocento: P. Chiari, A. Verri, U. Foscolo e V. Cuoco (pp. 680-4). — I *Promessi Sposi* di A. Manzoni (pp. 684-91). — I romanzieri della scuola del Manzoni: T. Grossi, C. Cantù, G. Carcano (pp. 691-2). — Il romanzo storico-politico di M. d'Azeglio, F. D. Guerrazzi e A. Bresciani (pp. 692-5). — La novella classica: G. Gozzi e A. Cesari (pp. 695-7). — La storia: C. Denina, P. Verri, V. Cuoco, P. Colletta, C. Botta ed altri storici minori (pp. 697-702). — Gli storici neoguelfi: A. Manzoni, C. Troya, C. Balbo, C. Cantù, ecc. ecc. (pp. 702-4). — Relazioni di viaggi (pp. 704-6). — La critica letteraria: G. Tiraboschi ed altri eruditi minori (pp. 706-7). — S. Bettinelli e le *Lettere virgiliane*;

G. Gozzi e la *Difesa di Dante*; G. Baretti e la *Frusta letteraria* (pp. 707-11). — Le opere di critica letteraria di U. Foscolo e la critica dei romantici (pp. 711-13). — Le dispute e gli scritti sulla lingua letteraria, del Cesarotti, di G. Galeani Napione, del Cesari, di P. Giordani e dei " puristi „, di V. Monti e di G. Perticari; di A. Manzoni (pp. 713-7). — Storici delle belle arti (pp. 717-8). — Biografie e autobiografie: C. Goldoni, C. Gozzi, V. Alfieri, S. Pellico, G. Giusti e G. Montanelli (pp. 718-21). — Gli *Elogi* d'I. Pindemonte e di P. Giordani (pp. 721-2). — Scrittori politici: M. Gioia, G. D. Romagnosi, C. Cattaneo, G. Ferrari, V. Gioberti, A. Rosmini, C. Balbo, M. d'Azeglio, G. Mazzini (pp. 722-7). — Scrittori di opere economiche e giuridiche: A. Genovesi, F. Galiani, P. Verri, C. Beccaria, F. M. Pagano, G. Filangieri ed altri minori (pp. 727-31). — Scrittori di opere filosofiche: G. S. Gerdil, P. Galluppi, O. Colecchi, G. D. Romagnosi, M. Gioia, A. Rosmini, T. Mamiani, V. Gioberti (pp. 731-2). — Le *Operette morali* di G. Leopardi (pp. 733-5).

VII.

La letteratura contemporanea (1850-1900).

1. **La lirica, la drammatica, il romanzo, la storia e la critica letteraria** . . . . . *pp.* 736-67

La lirica: G. Prati, A. Aleardi, G. Zanella, G. Carducci e i suoi discepoli (pp. 736-42). — Le poesie liriche di G. Marradi, G. Pascoli e G. d'Annunzio; di M. Rapisardi e di A. Graf (pp. 742-5). — I poeti dialettali e le poetesse (pp. 745-6). — La drammatica: il dramma storico di A. Gazzoletti, G. Revere, V. Salmini; i drammi romani di P. Cossa; i drammi di L. Marenco e di F. Cavallotti; le " leggende drammatiche „ medievali di G. Giacosa; i " sogni „ e le tragedie di G. d'Annunzio (pp. 746-9). — La commedia goldoniana: T. Gherardi del Testa, L. Suñer, P. Giacometti, P. Ferrari, A. Torelli, F. Martini (pp. 749-51). — La commedia dialettale di R. Selvatico, G. Gallina, V. Bersezio (pp. 751-2). — Il dramma moderno di G. Verga, G. Giacosa e G. Rovetta (p. 752). — Il romanzo e la novella: gli ultimi romanzi storici del Guerrazzi e quelli di G. Rovani, I. Nievo, G. Ruffini (pp. 752-4). — I romanzi di A. G. Barrili e S. Farina (p. 754). — I romanzi di G. Verga, di M. Serao, di A. Fogazzaro e G. d'Annunzio (pp. 754-8). — I *Bozzetti*, i *Viaggi* e le opere sociali e morali di E. de Amicis; altri prosatori (pp. 758-60). — La storia e la biografia: G. Capponi, P. Villari, G. de Leva ed altri storici minori; M. d'Azeglio, L. Settembrini, F. De Sanctis, G. Duprè ecc. (pp. 760-3). — La critica letteraria: le storie della letteratura di P. E. Giudici, C. Cantù, L. Settembrini, F. de Sanctis; gli studi critici di G. Carducci, A. d'Ancona, A. Bartoli, B. Zumbini, F. d'Ovidio, E. Camerini, D. Comparetti, P. Rajna, A. Graf, A. Mussafia, E. Monaci ecc. ecc. (pp. 763-7).

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Tavole in cromolitografia.

1. Iniziali di un *Canzoniere* italiano della fine del XIII secolo . . . . *pag.* 20
2. Una pagina del ms. di Barsegapè . . . . . „ 42
3. Iniziale di un *Laudario* del XIV secolo . . . . . „ 60
4. Il palazzo della Speranza *(Spei palatium)*, dai *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino . . . . . „ 77
5. Divisione dell'inferno dantesco . . . . . „ 107
6. Illustrazione del 3° canto dell'*Inferno* dantesco . . . . . „ 108
7. Passaggio di Dante, sul dorso del centauro Nesso, e di Virgilio nel fiume di sangue (*Inf.*, XII) . . . . . „ 111
8. Il purgatorio dantesco . . . . . „ 121
9. Il paradiso dantesco . . . . . „ 125
10. Figure dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli . . . . . „ 134
11. Enea e Didone (pei *Fatti d'Enea*) . . . . . „ 139
12. Il " Trionfo del Tempo „ (pei *Trionfi* del Petrarca) . . . . . „ 170
13. Il " Trionfo della Fama „ (pei *Trionfi* del Petrarca) . . . . . „ 170
14. Illustrazione del *Filocolo* del Boccaccio . . . . . „ 178
15. " La vita de' pastori „ (per l'*Arcadia* del Sannazaro) . . . . . „ 285
16. Fiordispina e Bradamante (Ariosto, *Orlando Furioso*, XXV, 28) . . . . . „ 317
17. Rinaldo e Armida nel giardino incantato (Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, 20) . „ 334
18. Villa Ferrigni presso Torre del Greco (Napoli), ove il Leopardi compose la *Ginestra* . . . . . „ 665
19. Una scena dei *Promessi Sposi* . . . . . „ 690

Tavole in nero e facsimili.

1. Una pagina di uno dei più antichi canzonieri italiani . . . . . *pag.* 17
2. Una pagina dei *Proverbi che si dicano intorno alla natura delle donne* . . . „ 52
3. Una pagina della *Composizione del mondo* di Ristoro d'Arezzo . . . . „ 69
4. Due illustrazioni dei *Fatti di Cesare*, adoperati nell'*Intelligenza* . . . . „ 78
5. Una pagina del *Canzoniere* del Petrarca (autografo) . . . . . „ 163
6. Troilo vede Griseida nel tempio di Pallade Atena (pel *Filostrato* del Boccaccio) „ 180
7. Lorenzo de' Medici . . . . . „ 263
8. Supplizio del Savonarola . . . . . „ 280
9. Una pagina dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto (autografo) . . . . . „ 318
10. Una pagina della *Gerusalemme Liberata* del Tasso (autografo) . . . . . „ 333
11. La quercia del Tasso in Roma . . . . . „ 338

12. Quattro illustrazioni dell'*Adone* del Marino . . . . . *pag.* 444
13. Quattro illustrazioni del *Ricciardetto* del Forteguerri . . . . . „ 454
14. Un balletto nel secolo XVII (pel melodramma del Seicento) . . . . . „ 510
15. Goldoni e la riforma della commedia italiana . . . . . „ 557
16. Vittorio Alfieri (Fabre) . . . . . „ 572
17. Giuseppe Parini (Knoller) . . . . . „ 610
18. Dichiarazione premessa alla quarta delle dieci copie del *Misogallo* dell'Alfieri (autografo) . . . . . „ 625
19. Macchiette della vita borghese di Milano al principio del secolo XIX (per le *Poesie* del Porta) . . . . . „ 627
20. Giacomo Leopardi (Morelli) . . . . . „ 660
21. Dalla *Difesa di Dante* di Gasparo Gozzi . . . . . „ 709
22. Principio di una lettera del Leopardi . . . . . „ 735

Illustrazioni nel testo.

Principio del *Ritmo cassinese* . *pag.* 10
Musici della corte di Sicilia . . „ 16
Danzatrice della corte siciliana . „ 18
La pianura di Montaperti . . . . „ 30
Contrasto tra la Vergine Maria e il Diavolo . . . . . „ 46
S. Francesco che predica davanti ad Onorio III (Giotto) . . . . . „ 58
Jacopone da Todi davanti alla Madonna . . . . . „ 62
Chiusa di un documento scritto da B. Latino . . . . . „ 67
Frontespizio del *Fiore di Virtù* . „ 69
Un brano di una traduzione dei trattati d'Albertano da Brescia . . „ 72
Sottoscrizione d'un documento del 1300 di Lapo Gianni . . . . „ 81
Ritratto e saggio di scrittura di Cino da Pistoia . . . . . „ 83
Cino da Pistoia, che fa lezione . . „ 85
Dante Alighieri (Giotto) . . . . „ 96
Passaggio di Dante e di Virgilio sullo Stige: i demoni impediscono loro l'ingresso nella città di Dite; gli avelli degli eresiarchi (Botticelli) „ 110
I dannati nel lago di pece (*Inferno*, XXII) . . . . . „ 112
Brano d'un manoscritto dantesco del secolo XIV . . . . . „ 117
Illustrazione del Canto del *Purgatorio* nella *Divina Commedia* di [illegible] . . . . . „ 120
[illegible] . . . . . „ 122
Incontro di Dante con Beatrice (*Purg.*, XXX, 22 sgg.) . . . . . „ 125
Dante e Beatrice (*Parad.*, III) nella sfera della Luna (Botticelli) . „ 129
Rappresentazione dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli . . . . . „ 134
G. Villani . . . . . „ 140
M. Villani . . . . . „ 143
Il Petrarca . . . . . „ 153
Un disegno del Petrarca, rappresentante la cappella di S. Vittore nella Valle di Valchiusa e le fonti della Sorga . . . . . „ 157
G. Boccaccio . . . . . „ 173
Chiusa della copia fatta dal Boccaccio delle *Commedie* di Terenzio . „ 175
Certaldo . . . . . „ 177
Duello di Palemone e di Arcita alla presenza di Emilia (Boccaccio, *Teseide*) . . . . . „ 182
Le nozze di Palemone con Emilia (Boccaccio, *Teseide*) . . . . „ 186
Chiusa del *Decamerone*, secondo il cod. Mannelli (1384) . . . . . „ 193
L'inferno nel *Quadriregio* di F. Frezzi . 201
Sonetto di F. Sacchetti dell'anno 1386 (autografo) . . . . . „ 204
G. Sercambi nel cospetto dell'imperatore Carlo IV . . . . . „ 213
Alcune linee del *Paradiso degli Alberti* (autografo) . . . . . „ 215

Frontespizio dello *Specchio della vera penitenza* (Firenze, 1495) . *pag.* 216
S. Caterina da Siena (M. Civitale) „ 219
Frontespizio del *Dialogo della Serafica vergine S. Caterina da Siena della Divina Providentia* (Venezia, 1483) . . . . . „ 222
Coluccio Salutati . . . . . „ 225
Leonardo Bruni (B. Rossellino) . „ 228
Ritratto di Poggio Bracciolini (Donatello?) e chiusa di una sua lettera . . . . . „ 230
M. Ficino . . . . . „ 231
Saggio di scrittura di M. Ficino . „ 233
Giovanni Pico della Mirandola . „ 235
Giovanni Pontano . . . . . „ 237
Guarino Guarini . . . . . „ 238
Francesco Filelfo . . . . . „ 239
Lettera di F. Filelfo . . . . . „ 241
Leon Battista Alberti . . . . . „ 244
Lettera di L. B. Alberti . . . . „ 247
Matteo Palmieri (A. Rossellino) . „ 249
La prima pagina delle *Novelle* di Masuccio salernitano (Venezia, 1492) . . . . . „ 251
Il Burchiello . . . . . „ 259
Sottoscrizione di Lorenzo de' Medici „ 264
Angelo Ambrogini (Poliziano) . „ 266
Lettera del Poliziano (autografo) . „ *ivi*
Orfeo e le fiere (Poliziano, *Favola d'Orfeo*, Firenze, 1513) . . „ 268
Luigi Pulci (F. Lippi) . . . . „ 270
Ottava di Luigi Pulci (autografo) . „ 272
Frontispizio del *Ciriffo Calvaneo* di Luca Pulci (sec. XV) . . . „ 273
Frontispizio del *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci (Firenze, 1500) „ 274
Morgante e Margutte a tavola (*Morg.*, Firenze, 1500) . . . . . „ 276
Partenza di Morgante e Margutte, dopo saccheggiata e incendiata la casa dell'oste (*Morg.*, Firenze, 1500) . . . . . „ 276
Girolamo Savonarola . . . . . „ 279
Frammento di una poesia di Girolamo Benivieni (autografo) . „ 280
Jacopo Sannazaro (G. Santacroce) „ 282
Matteo Maria Boiardo . . . . „ 297
La casa dell'Ariosto in Ferrara . „ 313
Ludovico Ariosto (Tiziano) . . „ 314
Cingar libera Baldo dalla prigione (Folengo, *Baldus*, 1585) . *pag.* 321
I frati tolgono a Zambello la vacca Chiarina (Folengo, *Baldus*, 1585) „ 322
Teofilo Folengo . . . . . „ 323
Marco Girolamo Vida . . . . . „ 324
Torquato Tasso (Allori). . . . „ 331
Pietro Aretino (Tiziano) . . . „ 348
Scene dell'*Aminta* di T. Tasso (Amsterdam, 1678) . . . . . „ 364
Scene del I atto del *Pastor Fido* (Venezia, 1602) . . . . . „ 367
Battista Guarini . . . . . „ 368
Pietro Bembo (Tiziano?) . . . „ 372
Marc'Antonio Flaminio . . . . „ 374
Francesco Maria Molza . . . . „ 375
Lo studio del Bembo a Padova . „ 376
La villa del Bembo a Padova . . „ 377
Luigi Tansillo . . . . . „ 379
Vittoria Colonna . . . . . „ 380
Annibal Caro . . . . . „ 387
Francesco Berni . . . . . „ 392
Niccolò Machiavelli . . . . . „ 401
Villa del Machiavelli a Sant'Andrea in Percussina (S. Casciano) . „ 403
Monumento del Machiavelli in Santa Croce (Firenze) . . . . . „ 406
Francesco Guicciardini . . . . „ 407
Benvenuto Cellini (Vasari) . . . „ 418
Baldesar Castiglione (Raffaello) . „ 420
Matteo Bandello . . . . . „ 428
Anton Francesco Grazzini (Bronzino?) . . . . . „ 429
Giambattista Marino . . . . . „ 442
Alessandro Tassoni . . . . . „ 450
Lorenzo Lippi (dipinto da sè stesso) „ 452
Frontespizio del *Malmantile riacquistato* (disegno di L. Lippi) . „ 453
Gabriello Chiabrera . . . . . „ 457
Fulvio Testi . . . . . „ 459
Il "Bosco Parrasio" dell'Accademia dell'Arcadia . . . . . „ 467
Vincenzio da Filicaja . . . . „ 468
Alessandro Guidi . . . . . „ 470
Francesco Redi . . . . . „ 473
Carlo Innocenzio Frugoni . . . „ 478
Salvator Rosa (dipinto da sè stesso) „ 483
Benedetto Menzini . . . . . „ 486
Vignetta del *Batrace* di F. Bracciolini „ 490
Pietro Metastasio . . . . . „ 513

Il ciclope Polifemo nella *Galatea* del Metastasio . . . . . *pag.* 514
Giambattista Casti . . . . . „ 521
Galileo Galilei . . . . . „ 532
Casa ove nacque Galileo Galilei, in Pisa . . . . . „ 533
Francesco Algarotti . . . . . „ 536
Paolo Sarpi . . . . . „ 539
Ludovico Antonio Muratori . . . „ 547
Trajano Boccalini . . . . . „ 550
Carlo Goldoni . . . . . „ 558
Una scena della *Scozzese* del Goldoni „ 561
Carlo Gozzi . . . . . „ 563
La " Casa d'Alfieri „ in Firenze . „ 574
Alceste e Admeto innanzi all'altare di Proserpina (Alfieri, *Alceste,* Firenze, 1821) . . . . . „ 575
La morte di Eteocle (Alfieri, *Polinice,* Firenze, 1821) . . . . . „ 577
Vincenzo Monti . . . . . „ 583
Ugo Foscolo (A. Appiani) . . . . „ 586
Giovan Battista Niccolini (S. Ussi) „ 589
Alessandro Manzoni . . . . . „ 593
Dedica autografa del Manzoni al Goethe di un esemplare dell'*Adelchi* (1822) . . . . . „ 597
Gaspare Gozzi . . . . . „ 607
Una scena del *Giorno* di G. Parini „ 613
Carlo Porta . . . . . „ 627
Giuseppe Gioacchino Belli . . . „ 629
Giuseppe Giusti . . . . . „ 631
Il Topo bibliotecario del re Leone (Casti, *Animali parlanti,* Livorno, 1822; v, 99) . . . . . „ 636
Il Cavallo consola il Cane sostituito dalla Volpe nel suo ufficio di ministro del morto re Leone (Casti, *Animali parlanti,* Livorno, 1822; v, 29) . . . . . *pag.* 637
Ippolito Pindemonte . . . . . „ 652
La casa del Manzoni a Milano . . „ 653
Giovanni Berchet . . . . . „ 657
Palazzo Leopardi a Recanati . . „ 661
Casa ove morì G. Leopardi, in Napoli „ 664
Melchiorre Cesarotti . . . . . „ 668
Illustrazione dei *Poemetti* di Ossian „ 669
Tommaso Grossi . . . . . „ 676
Lettera di U. Foscolo al Goethe (1802) „ 682
Frontespizio dei *Promessi Sposi* di A. Manzoni (Milano, 1840) . „ 685
Milano durante la peste (Manzoni, *Promessi Sposi,* Milano, 1840) „ 686
Il lago di Lecco (Manzoni, *Promessi Sposi,* Milano, 1840) . . . „ 687
Massimo Taparelli d'Azeglio . . „ 693
Francesco Domenico Guerrazzi . „ 694
Carlo Botta . . . . . „ 701
Giuseppe Baretti (Reynolds) . . „ 710
Silvio Pellico (dal monumento di Saluzzo) . . . . . „ 719
Lo Spielberg presso Brünn *(Mie Prigioni)* . . . . . „ 720
Pietro Giordani . . . . . „ 722
Cesare Balbo (dal monumento di Torino) . . . . . „ 726
Antonio Rosmini . . . . . „ 732
Giovanni Prati . . . . . „ 737
Aleardo Aleardi . . . . . „ 738
Giosuè Carducci . . . . . „ 740
Gabriele d'Annunzio . . . . . „ 743
Pietro Cossa . . . . . „ 747
Giuseppe Giacosa . . . . . „ 748
Paolo Ferrari . . . . . „ 750
Edmondo de Amicis . . . . . „ 759

EPOCA ANTICA

DAL QUARTO AL DECIMOQUINTO SECOLO

per il Dottor

BERTOLDO WIESE

Traduzione italiana del Dr ITALO PIZZI

Prof. ordinario nella R. Università di Torino

I.

PRIMORDI DELLA LETTERATURA ITALIANA

I. L'Italia e la sua Letteratura fino al tempo in cui l'italiano diventò lingua scritta.

Il potente Impero romano che dominava tutto il mondo, come fu diviso in una parte orientale e in una occidentale, soggiacque in Occidente all'assalto dei Germani che irrompevano dal Settentrione. Dalle sue rovine sorsero nuovi Stati che con rapida vicenda si seguivano l'un l'altro. A Odoacre e alle sue orde selvagge tenne dietro per cinquant'anni la signoria degli Ostrogoti alla quale fu poi ordita la fine dagl'Imperatori romani d'Oriente. Ma ecco irromper subito altra gente anche più selvaggia, i Longobardi. Mentre Odoacre e gl'Imperatori Ostrogoti, sotto l'influsso dell'eterna Città e dello splendore della sua gloria, avevano riguardato con rispetto gli usi romani, il diritto romano e la coltura romana, e li avevano conservati e tutelati, i Longobardi infransero senza riguardo la già stabilita condizione delle cose e introdussero con pugno di ferro il loro avito ordinamento feudale abbassando senza misericordia i cittadini romani alla condizione di servi e di schiavi. All'antica popolazione tuttavia riuscì di procacciarsi a poco a poco una posizione eguale a quella dei conquistatori in modo da confondersi in un popolo solo e da farli partecipi della sua cultura. Ma, come prima questa condizione fu raggiunta dopo una lotta secolare, come prima incominciò a farsi sentire potentemente nei principi Longobardi l'impulso al procacciarsi una unica signoria su tutta l'Italia, una potenza, che doveva essere troppo sovente nefasta al paese, fu capace di distruggere ogni ardita speranza.

Il vescovo di Roma era felicemente riuscito ad elevarsi a poco a poco al grado di capo di tutta la cristianità cattolico-romana: egli era, anzi, nello stesso tempo, signore temporale d'una parte d'Italia. Minacciato in questo suo possesso dagl'intenti dei principi Longobardi, egli chiamò nel paese il re dei Franchi, Carlo, il quale sottomise gli avversari del Papa e assestò un fiero colpo alla rifiorente cultura. Premio suo fu la incoronazione come Imperatore romano, credendosi con ciò di aver ricostituito l'universale Impero di Roma e la signoria sull'Italia. Che se riuscì alla sua potente personalità di mantenere, fin ch'egli visse, quiete e ordine nel paese di fresco conquistato, dopo la sua morte, sotto i suoi deboli

successori, incominciò d'un tratto, per l'Italia, un tempo sciagurato, pieno di turbamento e di disordine. Alcuni principi paesani, come Berengario d'Ivrea, si disputarono coi successori di Carlo, e fra loro, il possesso d'Italia; la suprema dignità pastorale della Chiesa cattolica, priva d'ogni sostegno, fu un balocco fra le mani di faziosi nobili romani, anzi di nobili cortigiane, che a loro capriccio installavano e deponevano Papi e sovente li toglievano di mezzo assassinandoli; le selvagge orde degli Ungheri irrompevano dal Settentrione nel paese; gli Arabi, venendo dal Mezzogiorno, spingevano fino al Piemonte le loro scorrerie. Soltanto un principe potente sul trono tedesco potè reggere il timone in questo stato d'anarchia. Ad Ottone il Grande fu dato, come a romano Imperatore, di recar l'Italia sotto il suo scettro e di stabilirvi quelle condizioni d'ordine che si continuarono anche sotto i suoi successori, anche se la dipendenza dell'Italia dall'Impero tedesco a poco a poco sempre più si rilassava.

Cagioni diverse offrirono l'occasione perchè, fin dal principio dell'XI secolo, si cambiassero le condizioni delle cose. Le città, favorite da più lunga assenza dell'Imperatore tedesco, poterono felicemente procacciarsi diritti e privilegi e costituirsi man mano in Comuni quasi indipendenti. Le città marittime di Pisa, Genova e Venezia ebbero in particolare rapido incremento e dispiegarono un commercio fiorente. Le loro armate combattevano con esito felice con gli Arabi e facevano conquiste pur nei paesi posseduti da essi, in Africa, in Sardegna, nelle Baleari. Nè però le città continentali, specialmente quelle dell'Italia superiore, rimanevano dietro a quest'altre nella potenza. L'autorità del Papa, caduta profondamente in basso, era stata ristorata dagl'Imperatori tedeschi ai quali era stato concesso il diritto di confermazione nella elezione di esso Papa. Novellamente rinvigorito, protetto in Roma contro i nemici, procacciò allora il papato non solo di ripigliarsi la sua indipendenza dall'Impero, ma anche di subordinare alla papale la potestà imperiale. Cotesto riuscì alle tremende lotte tra Enrico IV e Gregorio VII e finì, non senza valevole aiuto da parte delle città, alla vittoria di quest'ultimo, il quale era omai considerato dal popolo italiano come il sostenitore dell'idea dell'Impero universale di Roma. Finalmente, nell'Italia meridionale, al principio dell'XI secolo, da Normanni che vi erano immigrati, era stata fondata una forte monarchia feudale la quale in massima parte fu debitrice del suo fiorente sviluppo alla soggezione al Papa, e che anche, nel corso dello stesso secolo, strappò agli Arabi la Sicilia. Quando, nel XII secolo, l'Imperatore Barbarossa si sforzò di riguadagnare la potenza che per l'Impero tedesco era andata perduta in Italia, dovette egli riconoscere quanto grandemente i suoi nemici, le città e il Papa s'erano rafforzati e conchiudere con loro una pace vantaggiosa per loro. Soltanto però il pericolo che minacciava, aveva indotto le città ad operare concordemente. Quando la vittoria e l'indipendenza furono procacciate, ogni Comune ritornò a' suoi interessi particolari. Questo cercava di annientare la potenza dell'altro. Per tal modo Pisa fu soggiogata da Genova, e finalmente, nelle singole città, riuscirono potenti famiglie a toglier via il governo repubblicano e ad appropriarsi la signoria personale. Già nel XIII secolo troviamo nell'Italia superiore questi "tiranni„. Solamente il nipote del grande Barbarossa, Federico II, il padre del quale, Arrigo VI, aveva sposato la erede del trono normanno, seppe, appoggiato alla Sicilia e all'Italia meridionale, riguadagnare in Italia una influenza decisiva. Ma

il suo disegno, quello di recare sotto il suo proprio scettro tutto il paese, fallì anche questa volta dinanzi alla congiunta resistenza del Papato e delle città.

Ora, quali erano, in Italia, le condizioni della cultura in questi tempi che noi abbiamo brevemente tratteggiati, e quale era in essi, in particolare, lo svolgimento della letteratura? La decadenza della letteratura latina era venuta di conserto con la decadenza dell'Impero romano. Nella sostanza, essa si riattaccava agli scrittori dell'epoca classica; ma la forma erasi fatta gonfia e l'espressione ricercata. Col Cristianesimo, che di mano in mano erasi propagato anche fra i ceti colti della gente romana, le fu ammannita una materia novella. I primi scrittori cristiani, quantunque fossero gli avversari del Paganesimo, si servivano con giusto discernimento della cultura pagana per difendere con maggiore efficacia la nuova dottrina e per aiutarla a toccar più presto la vittoria. Nacque così in Italia e in quelle parti dell'antico romano Impero dove si parlava latino, una letteratura cristiano-latina che fu coltivata con amore anche alla corte degli Ostrogoti. Veramente noi non possiamo, in essa, aspettarci un gusto fino per la bellezza classica. Errori di metrica e di sintassi, mescolanza della lingua con provincialismi ed espressioni barbariche non sono rari. Con questo, ci colpisce in modo singolare il rinvenir di pensieri cristiani espressi in una pura forma pagana, ciò che accade tanto sovente negl'inni della Chiesa.

La calata dei Longobardi pagani che s'avanzarono come vincitori riguardosi di nulla e che rovesciarono ogni ordinamento politico, apprestò una fine anche a questa novella letteratura. Vennero i tempi in cui la cultura romana, come la principessa Rosaspina, cadde in un torpore secolare: soltanto di quando in quando alcuni fiacchi moti ci ammoniscono che essa non è morta del tutto. Ciò che di essa i Barbari non hanno distrutto, si sforzò ora la Chiesa di soffocare. La Chiesa, che ora aveva avuto piena vittoria del Paganesimo romano, non abbisognava più di alcuna arma intellettuale per combatterlo, e però, intorno allo stesso tempo, incominciò una campagna contro la cultura pagana. È vietato di leggere scrittori pagani a cagione del loro contenuto perchè esso avvelena le anime dei Cristiani. Se ne può trar giovamento soltanto per gli studi grammaticali, poichè la conoscenza del latino è necessaria per l'intelligenza degli scritti cristiani. Papa Gregorio Magno guida l'interminabile ridda di questi spregiatori dell'antichità. Contuttociò, non si riesce a sopprimere interamente gli studi nemmeno nei ceti laici. Scuole di grammatici durarono sempre, e quando i Longobardi si fecero cristiani, le scienze ebbero accoglienza lieta non solo nelle corti dell'Italia superiore e della inferiore, ma anche il popolo assumeva lingua e costumi romani e i fanciulli ricevevano istruzione scolastica pure nei borghi e nei villaggi. Veramente, Carlomagno aveva promosso gli studi scientifici, l'istruzione nella grammatica e nelle arti liberali, ma, con ciò, egli mirava soltanto ad attuare un savio Stato ecclesiastico. Soltanto per la scienza teologica doveva venire in acconcio la cultura dello spirito. Nei tempi successivi, quando discordie intestine fra i successori di Carlo lacerarono l'Italia per oltre cent'anni, quando Saraceni e Ungheri, peste e fame afflissero il paese, di grado in grado discese la cultura, e la più crassa superstizione e la contemplazione ascetica del mondo, che rifuggiva dalla vita attiva e dai godimenti terreni, ebbero quasi tutto il sopravvento. Soltanto, quando Ottone I ebbe in sua balìa l'Italia, le condizioni politiche si fecero migliori (a. 962).

Anche, tuttavia, questa profonda notte politica e morale rischiarano pur sempre alcuni raggi di vita spirituale. Durano scuole tenute non solo da ecclesiastici, ma anche da laici, nelle quali si coltivano la grammatica e le altre arti liberali. Che anzi udiam lamentare che, in Italia, la teologia rimane trascurata per lo studio dei poeti antichi, e abbiamo alcuni resti di poesia dotta e di popolare appunto di questo tempo. Appartiene a quella un canto laudativo, in distici a lunghe e brevi, per l'Imperatore Berengario, scritto da un lombardo al tempo in cui esso Berengario viveva, che tratta delle vittorie di lui e della sua elevazione al trono, e si vale acconciamente di versi di Virgilio, di Giovenale e di Stazio. Tutto il poema è accompagnato da un commento d'intento scolastico, nel quale sono citati spesse volte scrittori pagani. Popolarmente scritti in versi accentati sono un canto in lode di Verona del principio del IX secolo, il canto, per la cattura di Lodovico II per opera di Adalgiso di Benevento (a. 871), che lamenta il fatto e segna con ferro rovente il tradimento dei Beneventani, e una poesia d'autore alquanto più colto che incita alla vigilanza i difensori della città di Modena assediata dagli Ungheri (a. 924) e invoca su di essa la protezione di Cristo. Una cronaca del chiostro della Novalesa presso il Cenisio, che abbraccia gli anni 928-1048, nella sua mistura di notizie storiche e di racconti leggendari, esposti in latino barbarico, reca una impronta genuinamente popolare.

Nuova vita cominciò a destarsi negli animi quando si svolse il potente spettacolo della lotta tra l'Impero e il Papato, quando i Comuni furono intenti a procacciarsi la loro libera indipendenza, quando, per le Crociate, si furono offerti allo sguardo e all'animo intraprendente vasti orizzonti, quando le città marittime gareggiavano con gli Arabi e volgevano verso Sardegna, Africa e le Baleari le loro navigazioni commerciali, quando i Normanni conquistarono la Sicilia, e gli Arabi tramandavano ai loro vincitori ciò che si erano appropriato della cultura greca. Questa vita si manifesta in ciascun campo e rimane pur sempre in signoria del Cristianesimo, ma non ha più le difformità ascetiche e mistiche dei secoli precedenti. Dappertutto si procaccia di riannodare gl'interrotti fili dell'antica cultura, ciò che tanto più fu agevole quanto meno esclusivamente, in Italia, l'istruzione, pur nei torbidi tempi, aveva trovato un rifugio presso il clero. Anche se a principio i monasteri, come quello di Montecassino in particolare, ebbero ufficio di antesignani nel novello fiorir degli studi, vediamo tuttavia rilevarsi da per tutto e accanto a loro anche le scuole laiche. Nello stesso tempo, mentre a Montecassino i monaci Alfano e Gaiferio componevano le loro poesie religiose, Amato scriveva la sua storia della conquista normanna, Costantino Afro traduceva dall'arabo e dal greco opere di medicina, Pandolfo dissertava di astronomia, e frate Alberico raccoglieva i suoi precetti intorno allo stile epistolare; nell'Italia superiore Drogone, Anselmo e altri insegnavano retorica, l'Università di Bologna elevavasi al grado di sede principale del diritto romano, e Salerno a quello di centro degli studi della medicina.

Gli avvenimenti del tempo e gli sconvolgimenti sociali fecero riccamente fiorire la letteratura delle cronache, rimasta misera fino allora. Accanto alle cronache claustrali di Gregorio di Catina, di Leone di Marsico e ad altre, si posero le cronache cittadine e le cronache di singoli e gravi avvenimenti storici. Non vi ha quasi città o signoria in Italia che non consideri come un onore l'avere suoi

proprî cronisti. Arnolfo di Milano si propone di scrivere le geste dei vescovi milanesi (a. 925-1067), ma, tra le sue mani, l'esposizione si estende alla storia della sua patria; gli tien dietro l'appassionato Landolfo con la sua storia milanese (fino al 1085) che è poi proseguita dal nipote di lui, Landolfo il giovane (morto nel 1137). Goffredo Malaterra (intorno al 1099) descrive la conquista della Sicilia per opera dei Normanni; Sir Raul tratteggia, in modo meravigliosamente obbiettivo, le imprese del Barbarossa contro Milano, mentre Ottone Morena da Lodi, animato d'ardente odio contro Milano, appassionato partigiano dell'Imperatore, informa, in parte come testimonio oculare, intorno alle spedizioni di lui nell'Italia superiore.

Un importante periodo di storia cittadina trovasi riposto e conservato negli *Annales Januae* (Annali di Genova). Essi furono incominciati dall'uomo di stato genovese Cafaro (morto nel 1163) e continuati per gli anni 1069-1163. Incorporati, per decreto dei Consoli, negli archivi pubblici " acciocchè ciascuno in avvenire potesse imparare a conoscere le vittorie del popolo genovese „, furono poi regolarmente proseguiti fino all'anno 1294 da diversi ufficiali deputati a ciò. La rivale di Genova, la potente Pisa, aveva trovato contemporaneamente il suo cronista in Bernardo Marengo (intorno al 1145), e Ugo Falcandi (morto nel 1197), un normanno, segnalava le geste di Guglielmo I e di Guglielmo II in Puglia e in Sicilia. Ad assunto anche maggiore si avventuravano, appartenendo già al XIII secolo, Nicolò Jamsilla, che scrisse la storia di Federico II e de' suoi successori dal 1210 al 1258, e Saba Malaspina, che espose in forma drammaticamente animata la storia dalla morte di Federico II fino all'anno 1285, cioè fino a tre anni dopo la morte di Carlo d'Angiò (a. 1282). Ma interessante e importante in modo particolare si è la cronaca di frate Salimbene da Parma che egli scrisse per una sua nipote monaca, Agnese. Discendeva egli dalla nobile e ricca famiglia degli Adami ed era entrato ancor molto giovane nell'Ordine dei Francescani. Invano i suoi genitori avevano fatto di tutto per indurlo a lasciare il chiostro, perchè era l'ultimo rampollo della sua schiatta. Egli respinse queste pretensioni come tentazioni del Diavolo. Come monaco mendicante, viaggiò molto e conobbe Francia e quasi tutta Italia. Prese parte spesse volte agli avvenimenti politici e fece la conoscenza di cospicui personaggi.

La sua cronaca, che egli scrisse negli ultimi anni della vita, abbraccia con la parte rimastaci (il principio n'è andato perduto) il tempo che va dal 1168 al 1287. Nella prima metà, Salimbene si appoggia a più antiche fonti; ma poi egli tratteggia come testimone oculare e porge, con piacevole larghezza e sempre con un colorito spiccatamente personale, meravigliosa copia di notizie intorno a cose differentissime. Egli ritrae i fatti d'armi e le condizioni politiche della sua patria e dell'Italia, ci tratteggia, intrecciandovi più d'un aneddoto atto a colpire, dignitari ecclesiastici e laici, tien dietro ai movimenti religiosi del suo tempo, alle contese monastiche, alle lotte tra ecclesiastici e laici, rappresenta la corruzione del clero secolare e dei legati pontifici, deplora l'avarizia dei Papi e il nepotismo che prevale, caratterizza gli abitanti di singole parti d'Italia e porge notizie e schiarimenti intorno usi e costumi, intorno ai liberi pensatori, intorno a mille altre cose. Il suo latino lascia trapelar da per tutto la lingua volgare, di fresco nata, e sono numerose, nel corso della narrazione, le citazioni di proverbi, di versi latini, francesi, italiani. Questi particolari contribuiscono non poco ad infondere nell'opera di Salimbene un alito di vita immediata e fresca.

Accanto alle cronache, si pone, con rigoglioso sviluppo, la poesia storica. Gli autori hanno per lo più l'intendimento espresso di esporre la materia nella forma la più possibilmente classica. In questa, come in quelle, si celebrano principi, Comuni e fatti d'armi. Per commissione del conte Ruggero II morto nel 1085, Guglielmo Appulo, forse francese, tratta in eleganti esametri, modellati su quelli di Virgilio, la storia della conquista normanna dal 1009 al 1085. Egli era stato appunto testimone oculare, in gran parte, delle battaglie da lui descritte. Composta in esametri molto inetti, non ostante l'emulazione manifestamente visibile della finezza classica, è la vita della contessa Matilde di Tuscia, compiuta prima della morte di lei da Donizone monaco di Canossa. Un anonimo di Como descrive parimente inetto, ma con caldo amor patrio, la soggezione della sua patria per opera di Milano negli anni 1118-27, e il grammatico Mosè da Bergamo canta in rigidi esametri rimati la favolosa origine e la storia del suo luogo natio. In tono più popolare, che anche all'esterno è fatto conoscere dal verso accentato, un anonimo pisano celebra la vittoria de' suoi cittadini e dei Genovesi sui Saraceni in Africa (a. 1088). Il classico e il cristiano vi sono variamente accozzati insieme. Al contrario, Lorenzo diacono di Pisa, in una sua poesia che comprende sette libri, intorno alla conquista delle Baleari fatta dai Pisani, alla quale egli stesso fu presente accompagnando l'arcivescovo Pietro II, si prende Virgilio per modello e compone in esametri. In cognizioni classiche, delle quali, laddove è possibile, si pompeggia, egli è di gran lunga superiore all'anonimo. Un ignoto bergamasco, di sentimenti ghibellini, descrive le geste di Federico Barbarossa in Italia dal 1154 al 1160. Come testimonio oculare di molti avvenimenti, si lascia andare a ridondanza ai particolari, tra i quali le notizie intorno alla venuta di Arnaldo da Brescia e alla sua fine sul rogo sono singolarmente attraenti. Adopera per metro l'esametro raggruppato in strofe di tre linee, delle quali le due ultime rimano sempre. Reminiscenze classiche sono frequenti nella esposizione sua passabilmente monotona. Pietro da Eboli trattò, non molto più tardi, in distici alquanto gonfi, sovraccarichi di erudizione classica, la spedizione di Arrigo VI contro Tancredi (a. 1189-95). L'immediata espressione dell'animo popolare ci sta innanzi di nuovo nei canti di vittoria degli abitanti di Parma per la sconfitta di Federico II nell'anno 1247. Sono tre poesie in strofe di quattro versi ritmici con una sola rima, che dànno espressione acconcia al giubilo per la vittoria e all'odio contro l'Imperatore. Come una risposta ghibellina, risuona il ritmo, scritto nello stesso metro, attribuito al Cancelliere di Federico, Pier delle Vigne, il qual ritmo ascrive tutto il male che funesta tutta Italia, alle eterne contese degli Ordini e del chiericato, alla loro avarizia, alla loro ambizione di dominio, ingiustizia e corruttibilità.

Se gl'Italiani furon tanto ardentemente attivi nel campo storico, presero invece piccola parte alla formazione e allo svolgimento delle saghe eroiche del Medio Evo. Essi non si ridussero, per le orde barbariche sempre e nuovamente incalzantisi, ad essere un popolo nuovo, giovane, fanciullescamente ingenuo. Essi, pur nel più tenebroso Medio Evo, rimasero Romani e depositari d'una secolare coltura. Più tardi, nella loro letteratura volgare, presero a prestito dai vicini, loro affini nel rispetto della lingua, la materia delle saghe. Un tanto, tuttavia, di saghe classiche noi rinveniamo nelle cronache delle città e delle famiglie. Quella d'Alessandro

fu rifatta in latino barbarico, sin dalla fine del X secolo, da un Leone, prete napoletano, ma non ebbe in Italia nessun ampio svolgimento.

Nè molto di più gl'Italiani si sono affaccendati nel comporre leggende di Santi. Di esse tuttavia raccolse un gran numero nella sua *Leggenda aurea (Legenda aurea)* Iacopo da Varagine arcivescovo di Genova, e pose con ciò le fondamenta per ulteriori composizioni in lingua volgare.

Il movimento spirituale che incominciò nell'XI secolo, venne in buon punto per gli studi teologici e filosofici, fino allora trascurati in Italia, e li portò ad una bella fioritura: sì bene prevalse, negli scritti, il carattere polemistico allo speculativo. Il più illustre teologo del secolo XI è San Pier Damiani (n. 1006-1072), la mano destra di Gregorio VII nella sua lotta contro l'Impero, il quale, signoreggiato da idee strettamente ascetiche, mirava ad una restaurazione della fede nella sua purezza originale e ad una morale rigenerazione della Chiesa. Ma perchè egli intende che gli studi classici devono valere soltanto come un mezzo per i teologici, così egli viene a contraddire alla soverchiante corrente delle idee. Francia ben presto si piglia l'ufficio di essere l'antesignana dello studio della teologia e della filosofia, e i più insigni teologi italiani, come Lanfranco, Anselmo, Gherardo da Cremona, Pietro Lombardo e altri, insegnarono nelle scuole e nelle Università straniere. Soltanto nel XIII secolo produce l'Italia due dei maggiori teologi, San Bonaventura e San Tommaso d'Aquino.

Il nuovo ravvivarsi degli studi teologici e filosofici, dei giuridici in particolare, richiese anche una cura speciale della grammatica e della retorica latina per imparare a parlare e a scrivere abilmente la lingua latina. Sopratutto si teneva conto, per la pratica necessità, di raccolte di modelli di lettere, di strumenti legali, di contratti e simili. Gli scritti del monaco cassinese Alberico (v. pag. 6) rinvennero subito tutta una schiera d'imitatori, tra i quali voglionsi ricordare soltanto i due più noti. Guido Fava, cappellano a Bologna (intorno al 1229), mise insieme diverse raccolte di modelli di lettere stese per intero e di precetti intorno al modo di comporle, risguardanti le circostanze più diverse. Buoncompagno da Signa, che forse fino al 1235 insegnò grammatica all'Università di Bologna e poi andò a Roma e morì nella miseria in un ospedale di Firenze, scrisse parimente tutta una filza di precetti intorno alla composizione di scritture d'ogni maniera. L'opera sua maggiore e più nota è quella che dà lui stesso si denomina *Buoncompagno*, nella quale egli, ne' suoi esempi vivacemente scritti, sparse non poche notizie interessanti e non pochi aneddoti piacevoli.

Con l'interesse scientifico destatosi di recente, crebbe anche il bisogno di libri che raccogliessero ed esponessero tutto il sapere del tempo. Simili enciclopedie furono composte in gran numero fino dal secolo XII, e per esse possiam chiaramente conoscere a qual basso grado fossero discese le cognizioni di quel tempo, quanto fosse andato perduto il dono dell'osservazione, quanto signoreggiasse in ogni campo la superstizione e ingombrasse la via per penetrare sino al vero. Non conosciamo nessun'opera di questo genere che provenga dall'Italia; ma le più reputate fra esse vi si sparsero largamente, più di tutte quel molto comprensivo *Speculum majus* (lo Specchio maggiore) di Vincenzo di Beauvais, che abbraccia non meno di 82 libri e di 9905 capitoli (della metà del secolo XIII).

Erano pure molto accette, nella letteratura medievale, le scritture morali e

didattiche che in Italia così come nella restante Europa erano lette e studiate con ardore. Col Cristianesimo era penetrato nella letteratura occidentale il linguaggio simbolico, che v'ebbe sùbito influsso potente e sempre più largamente vi si svolse.

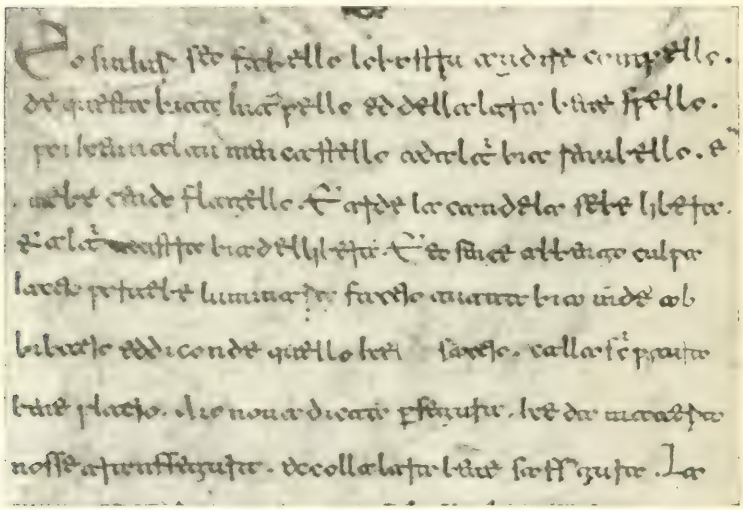


Fig. 1. Principio del *Ritmo Cassinese* (XIII secolo). Secondo il manoscritto conservato nel monastero di Montecassino.

Trascrizione e traduzione del testo:

[illegible]	Io, signori, s'io favello, richieggio il vostro udire
[illegible]	Domandio ragione di questa vita e dell'altra annuncio in bene
[illegible]	Per ch'io mi soggerio in altro, nol altra rimuovello la vita, e
[illegible]	però mi flagello. Avelo liberamente la condicla
[illegible]	e ad altri mostra libera la via. E io, me' conoscevendo colpa
[illegible]	giacerio, per voi faccio bene. Tuttavia di ciò mi compiacerio e ditto quello che so' che alla scrittura
[illegible]	bene piacerio. Cose trovate ho ditto per figura, che per la materia
[illegible]	non si alterano e con le altre bene s'accordano. La
[illegible]	[....]

Ogni fenomeno nella natura e nella vita umana era riferito al mondo ultraterreno ed era un segno che, rettamente interpretato, doveva rimuover la mente dalla terra e guidarla a Dio e al suo potere. Per tal modo ebbero origine quei libri intitolati *Physiologus*, nei quali si descrivono vere e favolose fiere, piante e minerali, seguitandovi simboliche interpretazioni intorno a Cristo, alla Chiesa, al Diavolo, ovvero agli uomini. Quelle che si riferivano a questi ultimi e alle loro virtù e ai loro vizi, prevalsero di mano in mano, di modo che l'inclinazione al dogmatismo cedette poi il posto ad una inclinazione tra morale e religiosa. In questa

guisa, per esempio, San Pier Damiani trattava della storia degli animali in un libro, dedicato ai monaci di Montecassino, intorno all'eccellenza dello stato ecclestico. Tutta poi la letteratura fu ordinata d'un tratto al servizio di scopi didattici, morali e religiosi. Negli antichi scrittori pagani si credè di trovare, da per tutto, accenni alla venuta di Cristo e alla dottrina cristiana. Il vero contenuto delle scritture non era già il senso letterale quale da sè stesso si presentava, sì bene, sotto questo velo, nascondeva una verità riposta che doveva essere dichiarata con isfoggio di grandissima acutezza di penetrazione, sovente nel modo il più contorto e sforzato. Così, dinanzi a tutto il Medio Evo, Virgilio ebbe valore di profeta della venuta di Cristo. Le favole di Esopo e di Fedro erano dichiarate in senso morale. In questa stessa guisa erano trattati fin anche libri d'Ovidio come l'*Ars amandi* e le grammatiche stesse. Opere di morale in gran copia ebbero origine così. Due di esse piacquero in modo particolare al Medio Evo e assai largamente si divulgarono, cioè la *Disciplina clericalis* (l'Insegnamento spirituale) di Pietro Alfonso d'Aragona, nato intorno al 1062, in cui un padre impartisce al figlio certi suoi insegnamenti rinchiusi per lo più in brevi narrazioni e aneddoti, e il *Gesta Romanorum* (Le geste dei Romani), poderosa raccolta, probabilmente originaria d'Inghilterra e sempre poi accresciuta nel corso del tempo, di novelle, che non si occupano onninamente soltanto dei Romani, e delle quali ciascuna è seguìta da una lunga considerazione morale.

Dei libri originari d'Italia sono da ricordarsi come degni di nota soltanto due poesie morali, delle quali la prima in particolare fu molto gradita. Verso lo scorcio del XII secolo Arrigo da Settimello scrisse in distici un'elegia allegorica intorno alla vicenda della fortuna e alla consolazione della filosofia. Poichè il poeta, caduto nella povertà e nella miseria, ha disputato, con veemenza, con donna Fortuna intorno all'instabilità di lei, gli appare, accompagnata dalle sette arti, la filosofia: costei lo calma e gli porge certi buoni insegnamenti intorno al modo con cui egli deve acconciarsi alla sua sorte. Essa è una imitazione della *Consolazione della Filosofia* di Boezio che desta il nostro interesse al più alto grado per le considerazioni sulla storia contemporanea dell'autore e sulle sue proprie vicende. L'opera in distici di un ignoto, intitolata *Liber Faceti* (libro della buona creanza), forse del principio del XIII secolo, porge precetti intorno al modo di vivere per tutti i ceti e intorno all'arte del vivere.

La lirica religiosa riscosse ancora la cura più sollecita, e, in essa, incontriamo noi talvolta finanche negl'inni che imitano le antiche forme, un vero sentimento. San Pier Damiani scrisse, oltre certi canti chiesastici in metro classico, alcuni altri nella forma ritmica popolare, i quali parlano al cuore. Anzi, intorno a questo stesso tempo, si originò di mezzo al popolo buon numero dei più belli e teneri inni sacri, come lo *Stabat Mater* e il *Dies irae*. Quanto allo svolgimento del dramma chiesastico dalla liturgia, iniziatosi da sè fino dal X secolo, l'Italia, per quel che pare, non vi ha preso parte alcuna, e all'Italia manca pure la lirica, tutta d'impronta mondana, dei *Clerici vagantes*, degli studenti errabondi, che, in opposizione all'ascetismo che predicava doversi fuggire il mondo, proclama, in canti in lode del vino e dell'amore e d'altro, doversi godere allegramente la vita, berteggia arditamente gli ecclesiastici e non di raro, in cinica maniera, fa la parodia degli usi e dei riti della Chiesa, delle preghiere e degl'inni. Canti di simil genere,

almeno, di cui con sicurezza si attesta essere d'Italiani, appartengono già tutti a quel tempo in cui era nata omai la letteratura volgare.

Ragioni di diversa natura porsero occasione perchè la lingua volgare, quantunque già da tempo fosse pronta, non si mostrò tanto presto quanto nei paesi vicini. La lingua latina, in Italia, nella patria sua, aveva messo radici assai più salde che non in Francia e in Ispagna, e cedette il posto più lentamente, e la cultura eravi assai più diffusa, anche presso i laici. Anzi, nemmeno dopo le ripetute irruzioni dei Barbari, si ruppero tutti i fili che congiungevano al mondo antico una parte della popolazione. Scuole chiesastiche e scuole laiche, in cui s'insegnava il latino, sempre si continuarono. Il latino era la lingua della Chiesa e dei tribunali. Sopra tutto poi gl'Italiani non avevano mai cessato dal considerarsi come i diretti discendenti dei gloriosi Romani, signori del mondo, le cui opere essi reputavano opere dei loro antenati, delle quali avevano pur diritto d'andar superbi, la cui lingua essi ritenevano come loro propria lingua letteraria. Fin dall'XI secolo, coi moti novelli degli animi, tale sentimento anche più potentemente si rafforzò. Le città ascrivevano ad eroi romani e troiani la loro fondazione e davano il nome di consoli ai loro magistrati: le famiglie nobili esponevano alberi genealogici che risalivano a Roma e a Troia. Roma! era questo l'intento di tutti, che essa dovesse ritornare ad essere il centro d'un potere universale.

È chiaro tuttavia che, nemmeno in Italia, la letteratura latina del Medio Evo potè essere popolare nel vero senso di questa parola. Anche se in Italia la cultura fu più comune che in Francia e in altri paesi, dove la letteratura latina, nel corso del XIII secolo, interamente si spense, anche qui i più vasti strati della popolazione parlavano una lingua già deviata, divisa in molti dialetti, che, dopo il tramonto della classica lingua letteraria, subitamente si era svolta dalla lingua latina parlata, e non intendevano più il latino classico che anche per la gente colta era ito perduto. Quando dovevano esprimere lor sentimenti e pensieri a parole, la sola lingua del popolo poteva loro prestarle.

Alcune timide tracce della presenza di essa si possono seguire fino al IV secolo; quantunque poi la lingua latina, in particolare per opera della Chiesa cristiana che sapeva acconciamente valersene qual mezzo per la sua propria propagazione universale e da per tutto dominava, fosse adoperata dopo come prima in documenti e in diplomi, incontriamo tuttavia, già fino dal VII secolo, sempre più frequentemente sparse qua e là isolate parole e frasi italiane, in modo tutto particolare nomi di famiglie e di luoghi. Nell'anno 960, noi troviamo la prima proposizione interamente italiana in un documento di azione giuridica risguardante una lite per confine che ebbe luogo a Capua dinanzi al giudice Arechisi. Quasi la stessa formola in lingua volgare troviam noi quattr'anni più tardi in una sentenza giudiziale di Teano, che tocca similmente d'una lite per confini. Più d'un secolo dopo, certo Beno de Rapiza con la moglie sua Maria faceva ornare la cripta della chiesa di San Clemente in Roma con affreschi della vita del Santo. Fra questi, quello che, al basso d'un pilastro della navata di mezzo, rappresenta in qual modo il pagano Sisinio di Roma fa legare una colonna in luogo del Santo, contiene una iscrizione volgare a dichiarazione dell'avvenimento. All'XI secolo appar-

tiene una formola probabilmente umbra di confessione, scritta per la maggior parte in lingua volgare.

Nel XII secolo si moltiplicano i documenti con prevalente impronta italiana. Provengono pure da questo secolo ventidue prediche in cui spiccano copiose tracce di dialetto. Anche alcuni monumenti rimati si sogliono per lo più riferire al secolo XII per collocare appunto intorno a questo tempo il principio d'una vera letteratura, ciò sono alcuni versi di Ferrara e il Ritmo Cassinese (vedine la riproduzione a pag. 10). È questo un componimento poetico d'allegoria, tramandatoci non integralmente, in dialetto pugliese, nel quale un uomo d'Oriente, simbolo della vita celeste, s'intrattiene a parlare con un uomo d'Occidente, simbolo della vita terrena, e predica il disprezzo del mondo. Non abbiamo però alcun fondamento per collocare questa poesia più in su del secolo XIII; per lo meno, la questione non è ancora definita in favore del XII. Piuttosto può appartenere all'ultimo decennio di questo secolo la *Cantilena di un giullare toscano*. Tramandato in una lezione guasta e non sempre bastevolmente intelligibile nei particolari, esso si palesa come l'encomio poetico d'un giullare ad un vescovo e ad un Papa e come un ringraziamento ad un altro vescovo per un cavallo regalato. Una prova di ciò, che cioè nel XII secolo già si aveva, in Italia, una letteratura in lingua volgare, non si può nemmeno intenzionalmente scorgere in questo che, cioè, il trovatore provenzale Rambaldo di Vaqueiras, l'amico e compagno d'armi del marchese Bonifazio II di Monferrato, in un dialogo scherzoso con una donna genovese adoperi in parte la lingua italiana. Il cavaliere si affaccenda per ottenere il favore d'una donna del volgo, ma è sempre respinto da lei. Essa però, con efficace contrapposto al modo di esprimersi di lui, nobile e cortigiano, si vale, con espressioni genuinamente ruvide, del suo natio dialetto. Questo contrasto (dialogo a tenzone, o, tutt'al più, dialogo amebeo) è stato composto pare prima del 1202, nel qual anno Rambaldo andò alla Crociata e non ne ritornò più.

Noi, pertanto, non possiam parlare d'una letteratura italiana prima del XIII secolo. Con questo secolo, l'uso della lingua italiana si fa più comune. Già fin dall'anno 1211 noi possediamo i frammenti d'un registro d'un banchiere fiorentino, e, non molto più tardi, Guido Fava fra i suoi modelli di lettere latine intromette alcuni in lingua volgare i quali fanno scorgere chiaramente l'influenza della lirica d'amore provenzale. Nello stesso tempo, anche dalle opere letterarie si toglie via la veste straniera e l'autore si vale della propria lingua. Nasce in breve una ricca e varia letteratura che, dopo un secolo, toccò tale altezza quale non doveva mai più raggiungere di poi.

2. Scuola poetica siciliana.

La giovane letteratura italiana che incominciò col XIII secolo, non era ancora indipendente nè libera in sè, ma essa deve l'origine sua alle due ricche letterature sorelle che già da tempo eransi svolte in Francia, cioè alla provenzale a alla francese. L'influenza della Francia meridionale si fece sentire per la prima. Un vivo commercio reciproco era sempre esistito tra Provenza e Italia ed era sempre più cresciuto col fiorire dei liberi Comuni e col formarsi delle piccole corti. Trovatori, vogliosi d'andar cantando e girovagando, si muovon presto per procacciarsi al di qua delle Alpi il favore delle dame e la grazia dei principi. Essi si trattennero per lo più alle corti dell'Italia superiore, passarono pur tuttavia nella media e nella meridionale. Già, fin dal secolo XII, troviam noi Pietro Vidal a Genova e alla corte di Bonifazio II del Monferrato. Là noi abbiam già imparato a conoscere Rambaldo di Vaqueiras che celebrò ne' suoi canti la bella figlia del suo protettore e poi passò con lui in Sicilia e in Oriente; e là si trovò pure Gaucelmo Faidit. Quando poi la spaventosa crociata contro gli Albigesi ebbe devastata la bella Provenza, i cantori fuggirono a schiere nella ospitale Italia, dove il cielo sorrideva così dolcemente come nella loro patria, dove gli occhi delle donne amorose splendevano con egual promessa di favore, e vi trovarono una seconda patria. Come in Provenza, essi non solo vi cantarono l'amore e i favori delle dame, ma s'immischiarono con ardore anche nelle faccende politiche, parteggiando, nei loro canti, ora per l'Imperatore, ora per il Papa e per la Casa d'Angiò, ora per questo, ora per quel libero Comune. Così, pieno di giubilo, celebra Guglielmo di Figueira la vittoria di Federico a Cortenuova (novembre 1237), mentre Ugo di San Circ, nel 1240, scaglia contro l'Imperatore un serventese (un canto di biasimo) pieno di ardente odio.

Non tardò molto ad avvenire che s'incominciasse in Italia ad imitare il modo di poetare dei trovatori provenzali. Nell'Italia superiore, dove il provenzale si poteva imparar facilmente tanto per la somiglianza dei dialetti natii quanto anche per le molteplici comunicazioni con la Francia meridionale, questa lingua già finamente elaborata fu usata, nelle imitazioni, in luogo del proprio idioma, e i poeti italiani gareggiarono coi provenzali. Due marchesi sono i più antichi fra essi. Manfredi II Lancia scagliava già, prima del 1190, due strofe contro Pietro Vidal. Non lontano da quel tempo (forse nel 1198) Alberto Malaspina, della celebre famiglia marchionale, scambiava alcune strofe con Rambaldo di Vaqueiras. Rambertino

L'incisione che è di sopra, rappresentante un Poeta e due amanti, proviene da un manoscritto del XIII secolo della Biblioteca Nazionale di Firenze.

de' Buvalelli da Bologna, podestà a Parma nel 1213 e a Genova dal 1218 al 1220, ha lasciato un gran numero di canti, che, nella maggior parte dei casi, glorificano la figlia d'Azzo VI d'Este, Beatrice. Nicoletto da Torino è noto per le tenzoni sue con Ugo di San Circ, Folchetto da Romano e Giannetto d'Albusson (1238). Pietro Guglielmo di Luserna presso Pinerolo, in un forte suo carme, esortava l'imperatore Federico a combattere energicamente i Milanesi. Un gran numero di questi Italiani che vanno poetando in provenzale, proviene da Genova che allora assorgeva a una grande potenza. Lanfranco Cigala, tra il 1245 e il 1248, componeva alcuni sirventesi politici, canti d'amore e tenzoni. Di Luca Grimaldi e di Iacopo Grillo si hanno notizie fino al 1262, di Simone Doria fino al 1290, di Parsival Doria, guelfo di sentimenti, fino al 1275. Luchetto Gattilusio ci viene innanzi primamente nel 1262 con una poesia politica. Bonifazio Calvo scambiava tenzoni col veneziano Bartolomeo Zorzi che languì nella prigionia dei Genovesi dal 1266 al 1273 e del quale noi possediamo, oltre i canti d'amore, elegie profondamente accorate per la morte di Corradino e di Luigi IX di Francia. Di Pistoia era oriundo Paolo Lanfranco che intorno al 1284 mandava una sua poesia al re Pietro III d'Aragona, signore di Sicilia. Di maestro Ferrari da Ferrara, che visse lungamente alla corte di quei da Este e presso Gherardo da Camino in Treviso, è rimasta a noi una sola strofa: tuttavia, la sua biografia provenzale sa darci notizia della sua vasta attività poetica.

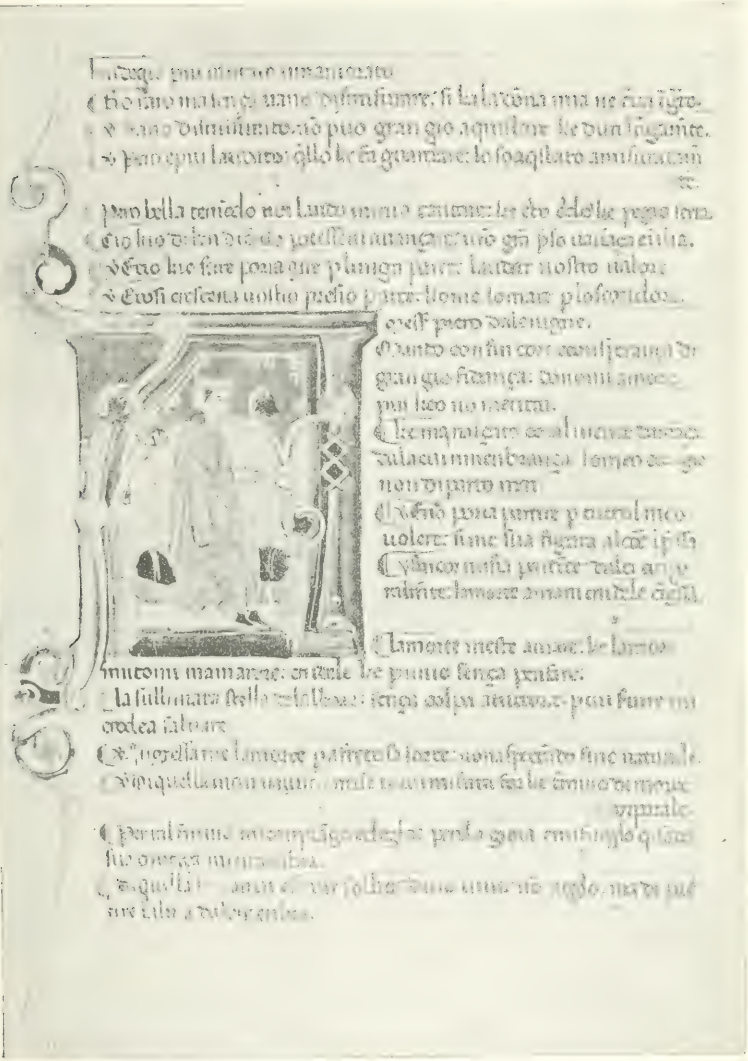
Ma di gran lunga il più conosciuto di questi poeti che adoperavano la lingua provenzale, è Sordello di Goito presso Mantova. Nacque nei primi anni del XIII secolo e visse in diverse corti dell'Italia superiore, primamente presso il conte Riccardo da San Bonifacio in Verona, di cui rapì la consorte Cunizza, subornato dai fratelli di lei. Scacciato da loro, egli incominciò la sua vita raminga per l'Italia superiore, la Francia e la Spagna. Alla fine passò ai servigi di Carlo d'Angiò ch'egli poi accompagnò anche in Italia. Quantunque egli abbia spesso condotto una vita dissoluta e indegna, ebbe tuttavia l'ardire, in una sua poesia per la morte del suo signore e amico Blacasso (anno 1237), di scagliare i più amari rimproveri contro i maggiori principi del tempo suo, sì che Dante, nella *Divina Commedia*, gli elevò per cotesto un monumento imperituro (*Purg.* VI, 58 e segg.).

Mentre così nell'Italia superiore, anche sulla bocca dei poeti italiani risuonavano melodie provenzali, nella meridionale, dove i dialetti assai più distavano dal provenzale e dove si offriva minore opportunità d'impararlo con fondamento, si procacciò non molto più tardi d'imitare nella lingua natia la poesia trovadorica. Il punto di mezzo di questi intenti e conati fu la splendida corte di Federico II, che, fino dal 1221, aveva posto la sua residenza in diverse città dell'Italia meridionale e della Sicilia. L'opinione che la prima scuola poetica italiana siasi formata all'Università di Bologna e che di là poi, per mezzo degli studenti di ritorno alla loro patria, siasi trapiantata in Sicilia, è ora da considerarsi come interamente confutata. Vi erano molte vie per le quali la conoscenza della poesia provenzale che non si credeva di poter presupporre nell'Italia meridionale e in Sicilia, giunse a penetrarvi. La corte imperiale aveva, con la Francia meridionale, varie e dirette comunicazioni politiche da che la Provenza, il regno di Arles e la contea di Folcacchieri, erano feudi imperiali. Attiva corrispondenza d'amicizia regnava

tra la corte di Federico e le corti dell'Italia superiore frequentate dai trovatori e dove la poesia provenzale era diventata famigliare, e certamente anche alla corte stessa di Federico, che era noto come il principe più liberale e colto di tutto l'Occidente, venivano trovatori, tanto più che la prima moglie di lui, Costanza, era figlia di re Alfonso II d'Aragona e di Catalogna, margravio di Provenza, intorno al quale solevano raccogliersi i migliori cantori. Molti trovatori che non potevano visitarne la corte, mandavano all'Imperatore i loro canti. A tutto ciò si aggiungeva anche l'andar vagando della corte per l'Italia.

Fig. 2. Museo della Corte di Sicilia. Da un pezzo di bellissimo lavoro, secolo XII, nel Museo del Bargello di Firenze.

Dal paese ch'egli aveva ereditato, l'Imperatore cercò di tradurre in atto i suoi grandi disegni politici; ma si adoperò egualmente con zelo a sollevare la cultura intellettuale de' suoi sudditi e promosse, dove e come soltanto potè, le arti e le scienze. Egli stesso aveva ricevuto nella gioventù una varia e accurata educazione e intendeva, oltre il tedesco e l'italiano, anche il francese, il provenzale e l'arabo. Come Imperatore, egli non conosceva altra gioia maggiore di quella del consacrare allo studio le sue ore d'ozio e del non interrotto istruirsi. E però fece aprir scuole e soccorse studenti poveri. Chiamò a sè i dotti più illustri e, con la sua generosità, con la sua amabile conversazione, seppe tenerli avvinti alla sua corte. In Napoli istituì egli una Università per il Regno. Scritti arabici e greci, dei quali non anche era noto il contenuto, furono, per comando di lui, tradotti in latino e resi accessibili, per le copie fattene, ai dotti d'Occidente, perchè, anche nel propagar la dottrina, riconosceva l'Imperatore il dover suo di principe. Egli stesso compose un libro intorno alla caccia col falco e non risparmiò alcuna spesa per procacciarsi tutte quelle cognizioni che per cotesto gli erano necessarie. L'esposizione n'è semplice e chiara; con questo, libera da ogni scolasticismo. Il contenuto attesta una propria, spregiudicata e vera osservazione, nè segue ciecamente le fonti antiche. L'amore di Federico per le scienze naturali è dimostrato anche da quel serraglio di belve ch'egli fece dopo il suo ritorno dalla Crociata e in cui si trovavano fiere o rare o ignote all'Italia. Ma interesse tutto particolare egli si prendeva per le scienze filosofiche, matematiche, teologiche. Attestano ciò le molte questioni in questo campo del sapere



Una pagina del più antico manoscritto italiano di Canzoni

(forse del secolo XIII) della Biblioteca Nazionale di Firenze.

Trascrizione del manoscritto.

1 (*linee* 1 — 9).

[. . . .]
ben degio più cantare inamorato:
E io farò, ma fenca
nano difiniturare,
li k'ala donna mia ne fenia ingrato.
Vano difiniturato
non puo giamgio' aquiftare
ke duri lungamente;
Pero è più laudato
quello ke fa *degno* fe guardare
lo fo aquiftato amifuratamente.

Però, bella, temendo
noi laudo in mio cantare:
kè certo credo, ke pegio feria
Ciò k'io, di ben dicendo,
poteffeni auançare.
noftro gran preio n'auanca e tuna,
E ciò k'io fare poria,
gue per lunga parte
laudar noftro ualore,
E cofi crefceria
noftro preio per arte
kome lo mare per lo fcoridore.

2 (*linee* 10 — 31).

Meffer piero dale uigne.

Amando con fin core e con fperanca,
di gran gio' fofinca
donòmi amore, più k'eo no meritai,
kè m'à 'nalçato coralmente d'amança:
dala cui rimembranca
lo meo coragio non diparto mai.
E non poria partire
per tucto'l meo uolere:
fi m'è fua figura al core impreffa,
Ancor mi fia parte nte
da lei corporalmente
la morte amara crudele e ingreffa.

la morte m'efte amare, kè l'amore
mutòmi in amarore,
crudele, ke punio sença penfare
la fullimata ftella del' albore,
fença colpa a tuct' oræ,
per cui feruire mi credea faluare.
Ingreffa m'è la morte
per afretofa forte,
non afpectando fine naturale
Di quella in cui natura
mife tucta mifura,
for ke termino di morte corporale.

Per tal termino mi compiango e doglo,
perdo gioia e mi fuoglo,
quando fua conteça mi rimembra,
Di quella k'io amai e feruir follio.
di ciò uiuer non uoglo
ma dipartire l'alma dale membra.

ch'egli mandava, per averne risposta, ai più illustri dotti del tempo suo, fossero essi Cristiani o Musulmani. Le lettere e i diplomi latini che uscivano dalla sua cancelleria, erano elaborati con estrema cura, e il suo proprio cancelliere, Pier delle Vigne, scriveva per questo suoi modelli di stile.

Come l'Imperatore promoveva le scienze, così anche le arti gli vanno debitrici di molto. Poeti d'ogni regione ricevevano sempre lieta e ospitale accoglienza alla sua corte. Egli amava la musica e la danza e si circondò anche di una eletta cappella e di abili danzatori e danzatrici (v. le riproduzioni a pagg. 16 e 18). S'interessava a tutte le opere dell'arte e faceva costruire edifizi le cui pareti erano ornate di pitture. Alla sua corte egli amava uno splendore che faceva nei contemporanei tale impressione che li soggiogava e che da loro era assomigliato al fasto dei sovrani orientali.

Intorno a quest'uomo di tanto molteplice cultura, superante, egli, di gran lunga il suo tempo, i nobili talenti del quale furono solamente oscurati sovente da crudeltà, durezza e sensualità, si schierò la giovane scuola poetica che si disse scuola poetica siciliana, perchè nacque alla corte del re di Sicilia, come Dante già notava giustamente. Essa però non si chiamava così perchè i poeti che le appartenevano, fossero oriundi tutti di Sicilia o vivessero in Sicilia, o perchè si servissero del dialetto siciliano. Federico stesso apparteneva a questo circolo poetico come ce lo provano i manoscritti e le parole di Salimbene: " egli sapeva scrivere e cantare e trovar carmi e melodie „, e v'appartenevano anche molti altri personaggi ben conosciuti nella storia e molti ufficiali imperiali. Accanto all'Imperatore, si fa innanzi il biondo suo figlio Enzo, re di Sardegna e vicario imperiale in Lombardia, che fu fatto prigioniero dai Bolognesi nell'anno 1249 e fu tolto via dalla morte dopo una prigionia, quantunque non dura, d'oltre ventitrè anni. Ci è stata tramandata una poesia sotto il nome del re di Gerusalemme, Giovanni di Brienne, suocero dell'imperatore Federico, e noi non abbiamo ragione alcuna per rifiutarla come non genuina. Del figlio di Federico, Arrigo di Svevia, re d'Allemagna e di Sicilia, ci son rimasti tre versi soltanto d'una canzone. Un altro canto proviene probabilmente dal figlio dell'imperatore Federico, Federico d'Antiochia.

Più numerose poesie abbiam noi di Pier delle Vigne sopra ricordato (v. la tavola annessa: " Un foglio d'uno dei più antichi manoscritti italiani di poesie „). Nato a Capua intorno al 1190, studiò a Bologna, e nel 1220 passò come notaio ai servigi dell'Imperatore, il quale tanto si compiacque di lui che, già nel 1225, l'elevò al grado di giudice della Curia maggiore e finalmente, nel 1247, alla più alta dignità dello Stato, a quella di protonotaro imperiale e di logoteta del regno di Sicilia. Cadde tuttavia precipitoso, nel 1249, dalla sua altezza. Accusato, si dice, d'aver avuto conoscenza d'una congiura contro la vita del suo signore, fu accecato e finì col suicidio. Nell'*Inferno* (c. XIII) di Dante egli respinge come falsa l'accusa e prega il poeta di far consapevole il mondo della sua innocenza.

Ampia e varia in particolare è la raccolta poetica che noi possediamo di Giacomo da Lentino. Dante lo ricorda nel *Purgatorio* (c. XXIV) come uno dei principali rappresentanti della scuola poetica siciliana. Dei casi della sua vita sappiamo soltanto con certezza che egli, nel 1233, era notaio e cancelliere nel sèguito di Federico. Deve esser morto intorno al 1250. Ruggiero d'Amici, di nobile famiglia messinese, possedette ricchi feudi ed ebbe una parte importante politica come

vicario del principe e ambasciatore. Nel 1246 partecipò ad una congiura contro l'Imperatore e pagò il reo disegno insieme a molti altri, che non avevano potuto fuggire a tempo, con un orrendo supplizio.

Rinaldo d'Aquino, della potente famiglia dei signori di Aquino, proveniva, secondo la sua stessa asserzione, da Montella nel Principato ulteriore, feudo della sua gente. Nel 1240, egli era falconiere al servigio dell'imperatore Federico, ma poi e non molto dopo, in compagnia di un suo congiunto, il Conte dell'Acerra, Tommaso d'Aquino, passò in Terrasanta. Quando Tommaso tradì Manfredi e passò dalla parte di re Carlo d'Angiò, anche Rinaldo lo seguì. Nel 1277 egli viveva ancora. Alla stessa famiglia appartiene Iacopo d'Aquino che certamente visse fino al 1268, perchè noi, come partigiano di Corradino, lo rinveniamo sulle liste di proscrizione che Carlo d'Angiò mandò fuori dal 1269 al 1270. Folco Ruffo, di nobiltà calabrese, nipote del conte Pietro Ruffo di Catanzaro, fu un servo fedele dell'Imperatore. Era al letto di lui quand'egli moribondo fece il suo testamento, e lo sottoscrisse qual testimone. Nel 1251, passò in Istria con Corrado IV. Quando suo zio Pietro, allora vicerè di Sicilia e di Calabria, si ricusò, dopo la morte di Corrado, di riconoscere la signoria di Manfredi e governò in nome di Corradino, Folco si unì a lui. Dopo il lungo assedio di alcuni castelli calabresi difesi da lui per incarico di suo zio, dovette egli arrendersi, nel 1256, al capitano di Manfredi, e noi sappiamo ancora che in un duello con Simone di Monfort toccò gravi ferite alle quali in breve dovette soggiacere.

Fig. 5. — Decorazione della Corte siciliana. Da un prezioso [illegible] del secolo XII conservato nel Museo del Bargello a Firenze.

Iacopo Mostacci, che scambiava sonetti con Pietro delle Vigne e con Giacomo da Lentino, probabilmente era oriundo di Lecce dove la famiglia Mostacci possedeva alcuni feudi. Fu come falconiere ai servigi di Federico II, e dev'essere una medesima persona con quel Iapoco Mostacci che Manfredi, nel 1260, inviò ambasciatore al re d'Aragona a Barcellona e che, nel 1262, con altri due famigliari accompagnò la figlia di Manfredi, Costanza, allo sposo Pietro d'Aragona. Intorno

al notaio Stefano Protonotari da Messina possiam noi soltanto far la congettura che egli sia una stessa persona con l'autore della traduzione, dedicata a re Manfredi, d'un trattato d'astrologia. Giacomino Pugliese, della famiglia dei Morra, riccamente dotata di feudi, fu successivamente podestà a Treviso, vicario generale nel ducato di Spoleto, più tardi nella Marca d'Ancona. Appartenne ai capi di quella congiura del 1246 che costò la vita a Ruggiero d'Amici: egli però potè fuggire. Un esercito, comandato da lui e dal cardinale Ranieri di Viterbo, fu battuto dagl'imperiali presso Spello in una sanguinosa battaglia. Innocenzo IV lo investì del feudo di Policastro. Il poeta deve essere stato uno dei due amici della poesia provenzale che pregarono Ugo Faidit di comporre la sua grammatica provenzale. Il cavaliere Rosso da Messina prestò all'Imperatore 2000 fiorini, che erano la dote della moglie, per cui gli furono assegnate le entrate di Aidone. Di Mazzeo Riccio, di Filippo e Tommaso di Sasso, tutti e tre di Messina, di Ranieri e di Ruggerone da Palermo e d'Inghilfredi, noi non abbiamo alcuna notizia certa.

Un manoscritto dice oriundo da Messina Oddo delle Colonne. Non si può provare ch'egli discenda dall'antica famiglia romana. Anche Guido delle Colonne che Dante dice messinese (ed egli stesso si dichiara per tale), sembra appartenere ad una famiglia siciliana ed esser nato nella prima decina del secolo XIII. Compose, in età avanzata, una storia troiana e visse certamente fino al 1287. Le sue poesie liriche appartengono alla sua gioventù. Arrigo Testa discendeva, se pure egli è stato giustamente identificato, dalla famiglia dei Testa che avevano feudi in Cignano presso Arezzo, ed era nato nell'ultimo decennio del XII secolo. Egli ebbe in diverse città l'ufficio di Podestà, e, nel 1247, cadde come podestà di Parma nella difesa della città contro i Guelfi fuorusciti, che, in un giorno di festa, volevano rientrare per forza. Parsivalle Doria di Genova che poetava in provenzale, da distinguersi dal guelfo già ricordato di sopra, fu podestà d'Asti, d'Arles e d'Avignone, e in Provenza prestò a Federico importanti servigi. Quando, nel 1241, l'Imperatore mosse contro Genova, egli ordì in città una congiura ghibellina, ma dovette fuggire come essa fu scoperta. Fu poi podestà di Parma e di Pavia (a. 1243). Nel 1255 lo colpì la scomunica d'Alessandro IV come partigiano di Manfredi che poi, nel 1258, lo fece suo vicario generale nella Marca d'Ancona, nel Ducato di Spoleto e nelle Romagne. Nel maggio del 1264 fu egli a capo d'un grosso distaccamento dell'esercito di Manfredi nel Ducato di Spoleto, trasse in aiuto di Vico assediato dai Romani e, nel ritornarne, affogò nella Nera. Tiberto Galiziani da Pisa, che era in corrispondenza coi poeti del circolo dell'imperatore Federico, e Paganino da Serezano nella Versilia, ovvero come altri pensano, da Serezano presso Tortona o Sarzana nella Lunigiana, probabilmente trovavansi pure a' servigi dell'Imperatore, mentre Gualtieri abate di Tivoli, che scambiava sonetti con Giacomo da Lentino e che, oltre a ciò, molte altre cose deve aver scritte, è designato come partigiano del Papa in un breve d'Innocenzo IV.

A meno che i poeti ora ricordati siano, come l'imperatore Federico, suo figlio e il suo cancelliere, delle più riguardevoli persone del loro tempo, si dovettero ricavare faticosamente da antichi documenti le scarse notizie intorno alla loro vita, delle quali qui sono raccolte soltanto le più importanti, nè sempre è escluso con ciò che, per caso, due persone erroneamente siano state confuse insieme. Mentre per i trovatori provenzali si trovano molte notizie, inutilmente s'andrebbe

cercando tra le poesie di questi altri qualche notizia intorno alle loro avventure personali. Essi non imitavano le tenzoni poetiche dei loro modelli in cui poteva imprimersi una forte e consciente personalità, sì bene, in maniera servile, ne imitavano esclusivamente i canti d'amore che ritraevano le relazioni del cavaliere con la sua dama (v. l'annessa tavola colorata: *Iniziali d'un manoscritto italiano di poesie della fine del secolo XIII*) e che, anche in Provenza, fin dal principio erano infarciti d'un artificioso convenzionalismo ed erano divenuti sempre più una poesia astratta. Là almeno, tuttavia, al loro contenuto cavalleresco e feudale corrispondevano le reali condizioni del paese: erano dame di carne e di sangue a cui i cantori offrivano i loro omaggi per lo più convenzionali. Tale elemento mancava per la maggior parte in Sicilia, dove la novella poesia pose le sue solide radici nella borghesia che, ricca di forze, si elevava, mentre la nobiltà feudale era ricacciata indietro.

L'amore del poeta per la donna sua non esiste veramente e però non può infondergli alcun fuoco nelle vene. La donna amata (Madonna) è presso tutti questi poeti lo stesso tipo di perfezione astratta: hanno tutti gli stessi pensieri, immagini e similitudini, le stesse locuzioni, gli stessi giuochi di parole e di pensieri che essi ebbero trovati nei loro modelli; soltanto il circolo dei pensieri nel quale essi si muovono, è divenuto anche più angusto. Le singole poesie si assomigliano di tal guisa fra loro che nessuno è in grado di ascrivere ad un dato poeta una poesia tramandata senza nome, e che nessuno può decidere a chi appartenga una poesia quand'essa si trovi nei manoscritti sotto nomi diversi, eccetto il caso che essa dia a divedere certo suo artifizio particolare. Perciò, il merito estetico di tutte queste poesie è estremamente scarso, nè esso è elevato da alcuna leggiadria di forma. E poichè i poeti siciliani si servivano di una lingua non ancora ben formata, così il lor modo di esprimersi è tutto impacciato, e spesse volte non riescono nemmeno a potere esprimere in modo intelligibile i loro pensieri. Una breve esposizione del contenuto tutto convenzionale delle poesie basta, perciò, per caratterizzare le creazioni di tutti insieme questi poeti.

La dama che è celebrata nei loro canti, è il fiore di tutte le altre donne, l'odorosa, fresca e porporina rosa nel dilettoso maggio, regina degli altri fiori. Essa è la stella mattutina, la stella che splende in Oriente. Il suo splendore è simile a quello del sole, supera lo splendore delle perle, degli smeraldi, dei giacinti, e fa impallidire le altre stelle. Le altre donne si specchiano in lei, specchio della bellezza e della gioia, per apprenderne eletti costumi. La natura, anzi lo stesso Iddio, non potrebbero una seconda volta produrre cosa ugualmente bella. Quando Iddio creò questa leggiadra, in lei sola egli ebbe rivolto tutto il suo pensiero. La ideò Gesù Cristo in paradiso e le diede l'aspetto di un angelo. Se l'amante suo n'è lontano, egli la contempla sempre nel suo interno come in uno specchio. Egli però preferisce di non descriverla troppo minutamente perchè ognuno indovinerebbe certamente quale donna egli canti. Nessuno concepisce per la donna sua così alto amore come il poeta, e quest'amore non conosce alcun confine. Egli è il vassallo di lei e sarebbe interamente indegno di lei quando la sua fedeltà non gli conferisse qualche merito. Egli preferisce di possedere la sua dama a tutti i tesori del mondo. Preferisce soffrire per lei e per lei di consumarsi nel desiderio al conseguire per mezzo d'altra donna il compimento de' suoi voti, perchè chi veramente si sta nei ceppi d'amore, deve soffrire per raggiungere la sospirata meta. Egli non desiste mai dalla sua fedele servitù, perchè sa che ogni buon servigio è rimeritato da un buon signore. Che se egli servisse così sinceramente Iddio come serve

Inizi. Il Canzoniere italiano della fine del XIII secolo nella Nazionale di Firenze

la sua donna, potrebbe esser certo d'andare in paradiso; la dama però è a tal punto il suo dio che egli preferisce al paradiso il suo servigio. L'amore gli dà tal tormento che egli ne muore; sola però la donna sua può salvarlo. Il morire non è per lui cagione d'alcun spavento poichè se ne compiace colei nella cui fedel servitù soltanto la vita ha valore per lui. Egli però non osa confessare alla sua donna l'amor suo, perchè essa potrebbe accoglier cotesto con disdegno. Chi ama di tutto cuore, è peritoso. Il poeta si dispone sovente con coraggio a palesare l'amor suo alla sua donna come fanno gli altri amatori. Ma, quand'egli si trova dinanzi a lei, gli mancano parole e pensieri. Perciò egli prega la diletta sua di riguardarlo quand'ella s'incontri in lui. Nel volto di lui ella può leggere ciò che sente il suo cuore e la lingua nasconde. Il maggior dono sarebbe per lui uno spontaneo esaudimento de' suoi voti; ma poichè il poeta non può possedere in realtà questa sua donna amata, essa però sarà sua ne' sogni, ed egli veramente non desidera altra felicità.

Qualche volta, la sua dama gli è stata graziosa, ed egli allora intuona un canto di gioia per la gran mercè toccata. In mezzo al verno, egli canta così allegramente come nel tempo primaverile, quando la natura si ridesta. Questa felicità d'amore compensa mille volte i tormenti ora dimenticati. Egli anzi li loda perchè la gioia dell'amore è ora doppiamente dolce per lui. Il più delle volte però l'amatore non tocca la desiderata mercede. La donna possiede tutti i pregi, ma al cuor suo vien meno la pietà. Quanto più il poeta l'ama, tanto più essa lo disprezza. Da ciò i molti lamenti, nei componimenti poetici, per la crudeltà e durezza dell'amata donna e per le intollerabili pene dell'amante di lei, perchè essa non gli dà ascolto; da ciò le sempre e sempre ripetute preghiere, per ottener pietà, nel più umile stile per lo più, ma qualche volta piene anche di rimproveri. Invano rappresenta il poeta alla donna sua come sia e crudele e riprovevole tormentare un prigioniero. Invano egli la rimprovera di rimanersi crudele poichè tutte le prove d'amore, quando sarà morto, non potrebbero richiamarlo alla vita e ricompensare la sua perdita. Di rado s'appiglia al partito di rinunziare al suo vano e inutile amore, si separa dalla sua donna, perchè egli l'ha rinvenuta traditrice, e consacra ad altra l'omaggio suo. Oltre a ciò, molti ostacoli si fanno innanzi agli amanti. La gente maligna li disturba e svillaneggia senza ragione. Essa cerca di scoprire il loro segreto e con false accuse procaccia di originar discordia fra loro. Perciò, un servitore fedele della sua dama deve guardare con la maggiore sollecitudine il segreto del suo cuore.

Come madonna e l'amante, così Amore, l'amorosa passione, è una personificazione astratta che è sempre rappresentata coi medesimi tratti.

Amore nasce da vedere e da piacere e prende posto nel cuore in maniera invisibile agli occhi. Là, questo sentimento per il non interrotto pensare all'oggetto che l'ha suscitato, si volge in desiderio. Grande è l'influenza d'Amore sull'amante. Conferisce, esso solamente, valore e virtù all'uomo, porge allettamento alla vita, l'uomo rende liberale, coraggioso, generoso, volge i difetti in virtù. Alla signoria d'Amore nessuno si può sottrarre tosto ch'egli ne sia venuto in potestà. Amore toglie all'amante il libero arbitrio e l'intelletto; esso però tratta in questa stessa maniera tutti i suoi soggetti. Con predilezione assai maggiore che non i Provenzali, senza però esser per cotesto nel principio molto più originali, si occuparono gl'Italiani della questione intorno all'essenza d'Amore, e le risposte furono ben differenti tra loro. Alcuni tra questi poeti dichiarano Amore come una cosa realmente esistente; altri invece sono d'avviso che esso, per sè, non esista nemmeno. Già i più antichi poeti scambiavano le loro opinioni intorno a questo soggetto in *Tenzoni*, cioè tale trattava la questione in un sonetto ch'egli mandava ad un altro perchè ne dicesse il suo parere, e costui ne dava la risposta. Così, noi pos-

Scelta tra la corrispondenza di cinque sonetti intorno alla divinità d'Amore tra l'Abate di Tivoli e Iacopo da Lentino. Il primo la difende, mentre l'altro la nega.

I poeti italiani, come prendevano a prestito dai loro modelli i loro pensieri, così ne toglievano anche numerose immagini e similitudini diventate tipiche, senza per altro rinunziare interamente alla loro originalità.

L'amore è fuoco che affina, per l'amadore. Come l'oro si purifica nel fuoco, così lo purifica il pensare alla donna amata. Costei lo agita di qua e di là nella maggior pena come il mare una nave nella tempesta. Come la nave gitta via zavorra per salvarsi, così egli caccia sospiri e spera, come il navigante, in un tempo migliore. Se non si trova esaudito, si lagna come un infermo nell'affanno, perchè spera di calmare in tal modo i suoi dolori. Come il cero ardente consuma sè stesso e gli altri rischiara, così egli sfoga il suo dolore ne' suoi canti apprestando in tal guisa diletto agli altri. Se egli si è lasciato prendere dallo sguardo dell'amata donna e però si muore di desiderio, segue la stordita natura della farfalla che s'accosta alla lampada finchè vi si abbrucia, ovvero somiglia al navigante che si lascia sedurre dal dolce canto delle sirene. Ma colei a cui son rivolte le sue preghiere, non dovrebbe esser crudele, si bene prendersi un esempio dal sole che tanto più caldo risplende quanto più sta in alto.

Molte comparazioni sono fornite al poeta dalle qualità di certe persone che sono conosciute dall'Antichità, dall'epopea francese o dalla Bibbia.

Il poeta attesta alla sua donna ch'egli intimamente l'ama più che Piramo amava Tisbe, Paride Elena, Tristano Isolda. Madonna è più bella d'Isolda, di Tisbe, di Biancafiore. Come Narciso s'innamorò della sua stessa immagine rispecchiata nè poteva distaccarsene, così il poeta non può liberarsi dal rimirare la sua donna. Aristotele, Platone e Seneca, Merlino e Salomone sono modelli di sapienza, Alessandro simboleggia la larghezza, Sansone simboleggia la forza, Assalonne la bellezza.

In modo poi tutto particolare si trae profitto dei bestiari medievali, ai quali già innanzi è stato fatto cenno (v. pag. 10), e donde sovente sono tratte le immagini più strane. In cotesto, anzi, gl'Italiani superano di molto i Provenzali, in particolare Inghilfredi, il notaro Giacomo da Lentino e Stefano Protonotari.

L'amadore vive nel fuoco come la salamandra. Come la Fenice egli vorrebbe consumarsi tra le fiamme e nuovamente risorgere; forse allora gli toccherebbe miglior fortuna in amore. Alla vista della donna amata, egli dimentica le sue pene come la tigre derubata de' suoi piccini quand'essa mira lo specchio che i cacciatori le hanno gittato dinanzi. Come il soave odore della pantera attira le altre fiere, così la soave fragranza che viene dalla bocca di Madonna, attrae l'amante. Come il cervo, strettamente incalzato dal cacciatore, gli si volta per morir più presto, così egli si abbandona del tutto alla clemenza della sua signora. Egli spera pur sempre che essa gli farà grazia come la fa il leone a chi si è dato in suo potere. Madonna ha interamente incatenato il poeta come la fanciulla l'unicorno che s'è addormentato in grembo a lei. Essa lo uccide col suo sguardo come il basilisco l'uomo quando l'incontra, o sè stesso quand'egli mira in uno specchio. Il poeta muore, come il cigno, tra soavi canzoni.

Coi pensieri e col modo di esporli, la poesia provenzale ha dato in prestito alla scuola poetica di Sicilia anche la sua principal forma metrica, la canzone, che veramente fu presto trasformata in una determinata maniera. Si preferì in particolare, in luogo di far rimare insieme tutte le strofe, di dare nuova rima ad ogni nuova strofa. Il sonetto, invece, è nato indipendentemente dalla metrica provenzale, sotto l'influenza della strofa della canzone presa come modello, da una

forma poetica popolare, dallo strambotto. Esso si trova già in buon numero di esempi presso i lirici più antichi. Le artificiosità nella forma esterna del componimento poetico che sempre più eransi fatte elaborate presso i Provenzali, specialmente nella decadenza della loro poesia, trovarono, naturalmente, gradimento anche presso gl'Italiani, anzi anche più nel seguito del tempo che interamente sul principio. Si fanno giochetti con parole che si assomigliano nel suono. Singoli versi, e finanche interi componimenti, ritengono una continuata ripetizione della stessa parola o della stessa radice di parole. Ciascuno si esprime intenzionalmente oscuro e inintelligibile sia usando una circonlocuzione in luogo di una espressione chiara, sia trasponendo in modo le parole da intendersene poi il senso soltanto con fatica. Nella prima metà di un componimento s'accumulano aperte contraddizioni che poi, una dietro l'altra, trovano la loro soluzione nella seconda metà. Ruggieri Pugliese, per esempio, incomincia una poesia con le parole *Umile sono ed orgolglioso*, che egli poi ci dichiara nella terza strofa: *Umile son quando la veo, E orgolglioso, che golea Quella, per cui mi deleo.* S'aggiungono poi a tutto ciò rime interne, allitterazioni e rime per mezzo di parole che hanno suono uguale, ma nel significato si diversificano, e altri simili trastulli.

La lingua in cui sono state scritte le poesie più antiche, non è, come si potrebbe supporre, il dialetto siciliano. Fin dal principio si procacciò di avere una forma comune di lingua. I poeti, i quali, oltre a ciò, non erano tutti siciliani come abbiam veduto, procedevano, a dir vero, dal loro dialetto natio, ma cercavano di nobilitare il loro modo di esprimersi con influenza consciente del latino e del provenzale. Ma poichè, allora, i dialetti non erano così differenti come oggi, così potè originarsi una identica lingua poetica, e questa, oltre a ciò, non si differenziò molto dal toscano che presto doveva diventar il fondamento della lingua scritta.

Certamente, nello stesso tempo che l'imperatore Federico e i suoi ufficiali cantavano lor melodie cortigiane, era già alla mano una poesia popolare in lingua volgare. Essa però aveva una esistenza modesta accanto alla splendida poesia di corte e non trovò alcun amico che siasi data la pena di raccoglierne le spregiate produzioni e di conservarle. Soltanto la sua fresca naturalezza non fu senza influenza sopra questo o quello degli amorosi cantori di corte. Questi, in un piccolo numero di lor poesie, abbandonano la cerchia dei pensieri dell'amore cavalleresco per esprimere sentimenti veri. Un'aura più fresca e più naturale scorre per buona copia di canti d'addio.

Federico d'Antiochia, figlio dell'imperatore Federico, ci mostra una fanciulla e il suo amante in un convegno di addio. La fanciulla è inconsolabile. La vita le è di peso, e la morte le sarebbe cara. Odia il paese che richiede la presenza di lui. " Ora parte il diletto mio che io amava su tutto! Io impreco alla dolce Toscana che mi porta via il mio cuore! „ Ma egli cerca di consolarla con ciò che non parte di sua propria volontà, sì bene che deve obbedire al suo signore. Il suo cuore, però, rimane con lei. Giacomino Pugliese in modo tutto ardente tratteggia, in una canzone, la felicità d'amore e poi l'addio:

" Allotta ch'io mi partivi
E dissi, a Dio v'accomando,
La bella guardò ver mivi,
Sospirava lagrimando,
Tant'erano li sospiri,
Ch'appena mi rispondia;
La dolce donna mia
Non mi lassava partire ..

In un'altra poesia egli ricorda alla donna sua il giorno in cui essi si confessarono il loro amore, come si abbracciarono e si baciarono, come egli con le forti braccia la tolse dalla finestra del suo palagio ed ella fu sua. Quand'egli partì, ella disse fra i sospiri:

" Se vai, mio sire, e fai dimoranza
Ve' ch'io m'arrendo (1)
E faccio altra vita;
Giammai non entro nè in gioco nè in danza,
Ma sto rinchiusa più che romita „.

Anche Iacopo da Lentino sa descrivere con calde parole, in alcune sue canzoni, la felicità dell'amore, il dolore della separazione e il desiderio della donna amata. Di commovente semplicità e naturalezza è il lamento che Rinaldo d'Aquino pone in bocca alla fanciulla, l'amante della quale segue la crociata in Terrasanta:

" Giamai non mi conforto,
Nè mi vo' rallegrare;
Le navi son giunte al porto,
E volgliono collare.
Vassene la più giente
In terra d'oltramare:
Ed io, oimè lassa dolente!
Como deg'io fare? „.

Notte e giorno essa va sospirando e non sa dove ella si trovi. Essa prega Iddio perchè voglia proteggere e salvare il suo diletto poichè è stato Iddio che l'ha separato da lei, indi si volge alla Croce:

" La crocie salva la giente,
E mi facie disviare:
La crocie mi fa dolente,
E non mi val Dio pregare.
Oimè, crocie pellegrina,
Perchè m'ài così distrutta?
Oimè, lassa tapina!
Ch'i' ardo e 'nciendo tutta „.

L'Imperatore deve custodire il dolce tesoro di lei, egli che

" com pacie
Tutto 'l mondo mantene
Ed a me guerra facie „.

Quando il suo diletto prese la croce, essi due non sapevano ancora quanto si amassero, sebbene essa, per il suo tesoro, abbia sofferto e percosse e prigionia. Alfine, la fanciulla si arrende dinanzi alla inevitabile necessità della partenza. Così possa il Signore del creato far giungere sicuri in Terrasanta lo stuolo de' Crociati e il suo diletto. Un poeta tuttavia deve ritrarre in parole il dolore di lei e mandare il suo canto in Soria al suo amadore.

L'appassionata gelosia d'una fanciulla che si crede abbandonata dal suo amante a favore d'una rivale, è ritratta da Odo delle Colonne in una canzone.

Per il diletto suo senza sua colpa ella soffre orribili pene, per lui che ora superbamente la ripudia, e che pure una volta, in un convegno, le diceva:

" Di te, oi vita mia,
Mi tengno più pagata,
Ca s'io avesse im ballia
Lo mondo a sengnorata.
. . . . . .
. . . . . .
Par c'agia d'altr'amanza.
O Dio, chi lo m'intenza
Mora di mala lanza,
E senza penitenza „.

Il canto suo deve volgere il cuore all'infedele, ma uccidere la rivale, perchè essa, di nuovo, goda gioia e piacere.

In un'altra poesia di Rinaldo d'Aquino, che però è legata assai di più dai ceppi della maniera cortigiana, troviam noi una giovane fanciulla che non vuol

(1) Mi fo monaca.

lasciar languire più a lungo il suo diletto, e di desiderio d'amore parla anche una canzone tramandata senza nome d'autore.

Il poeta riferisce un dialogo tra madre e figlia che egli ha potuto ascoltar di soppiatto. La figlia vuol marito. La madre l'ammonisce di frenare il suo desiderio, ma quella ha già posto gli occhi sopra " una lucie ch'è più chiara ch'el sole „, e non vuol desistere. Le parole di rimprovero della madre non hanno altro effetto che d'indurla ad una sdegnosa risposta.

Finalmente, in alcuni canti rinveniamo anche il motivo, così caro alla poesia popolare, della *donna malmaritata*.

Giacomino Pugliese ha un contrasto con la sua amante. Egli le muove rimprovero perchè essa si nasconde da lui mentr'egli passa languente d'amore sotto la sua finestra. Essa però sa abilmente difendersi:

" Meo Sir, a forza m'aviene
Ch' io m'apiatti ed asconda,
Ca sì distretto mi tene
Quel cui Cristo confonda „.

Incalzandola ulteriormente l'amante, ella gli promette un convegno. Lo stesso tema ci viene innanzi anche più chiaro in una poesia pervenutaci senza nome e non senza lacune. Si lagna l'amante che la sua diletta sia tanto mal trattata dal marito; quindi viene introdotta la donna stessa a parlare. Il marito la trascura e la percuote quand'egli vede che ella, talvolta, si diverte. L'odio profondo di lei si manifesta apertamente in queste parole:

" Ugnanno il vedess'io morto
Com pene e dolori assai!
Poi ne saria a bom porto;
Ched i' ne saria gaudente
A tutto lo mio vivente;
Piangerialo infra la giente,
E batteriami a mano,
Poi diria infra la mia mente:
Lodo Dio sovrano „.

Trattato in maniera alquanto diversa è lo stesso motivo in un'altra poesia, venutaci egualmente senza nome. In questa, si lamenta la fanciulla presso l'amante suo perchè il padre la vuol maritare contro sua voglia, e però lo prega d'aiuto.

" E dissemi: Drudo mio
Merzè ti chero, or m'aiuta,
Che tu se' in terra il mio dio „.

Anch'essa, al disturbatore della sua felicità, augura la morte in quell'anno e vorrebbe fuggire col suo amante. Costui però la consiglia di appagar rassegnatamente il volere del padre e di non sollevare alcun rumore per non venire in cattiva fama quando l'amor loro fosse scoperto. Questo, non ostante il matrimonio, può durare ancora, perchè

" Assai donne marito ànno
Che da loro sono forte odiate;
De' be' sembianti lod'ànno,
Però non sono dispiù amate.
Così volglio che tu faccia,
Ed averai molta gioia „.

Egli la consolerà largamente di ogni disagio.

In tutte queste poesie abbiamo donne nelle quali vibra una vita reale e che son dominate da una passione vera. Un che di simile ritroviamo noi nella poesia provenzale: ma qui appunto, dove si trovano sul terreno della realtà ed esprimono ciò che essi stessi hanno osservato, i poeti italiani sono indipendenti da quella poesia. Tutt'al più possono aver ricevuto l'impulso a simili creazioni dai loro vicini d'Occidente. Il verso che predomina in queste poesie popolari e, insieme

alla semplice composizione della strofa, dà loro, anche quanto all'esterno, una impronta meno artificiosa, è il settenario.

Oltre queste poesie di maniera popolare che sono state composte da poeti cortigiani, ce n'è stata conservata anche una più lunga, detta, dalle sue prime parole, la *Rosa fresca*, che reca un carattere tutto suo particolare. Essa ha una assai più forte e più immediata impronta popolare perchè ha per autore un uomo di basso ceto, un cantambanco di Sicilia o del continente meridionale italiano, rimastoci ignoto, a cui da lungo tempo fu dato senza ragione il nome di Cielo dal Camo o di Ciullo d'Alcamo. È un così detto contrasto tra il cantambanco e una fanciulla del contado, una poesia a dialogo in trentadue strofe, nel quale tocca una strofa ad ogni interlocutore. La forma ch'essa presenta, tre versi di quattordici sillabe rimati fra loro con una cesura nel mezzo e due endecasillabi rimati, è propria anche di poesie popolari di più tarda età della bassa Italia. Alcuni accenni storici dimostrano che l'origine del contrasto si deve ritenere di poco posteriore al 1231. La lingua è di gran lunga più frammischiata di dialetto che non nelle produzioni della scuola poetica siciliana. Il cantambanco si prova, in più luoghi, a nascondere con fregi d'espressioni cortigiane il suo rozzo e natio modo di esprimersi, ma il contenuto della poesia rimane una natural verità non imbellettata.

Un cantambanco desidera di condurre a' suoi voleri una fanciulla del contado che gli piace, e, dopo un lungo discorrere da una parte e dall'altra, ambedue s'aggiustano fra loro. Egli prega la

Rosa fresca aulentissima, che appare in ver l'estate,

di alleviare le sue pene. Ma essa gli risponde sdegnosa:

Se di meve trabalgliti, follia lo ti fa fare;
Lo mar potresti arompere avanti e semenare,
L'abere d'esto secolo tutto quanto asembrare,
Avere me nom poteria esto monno;
Avanti li cavelli m'aritonno.

Egli spera tuttavia che essa l'ascolterà e gli concederà il suo amore; ma essa lo minaccia da parte del padre e dei congiunti che lo concierebbero assai male se lo trovassero presso di lei. Egli le mostra che le leggi poste dall'imperator Federico vietano cotesto, e ritorna alle sue proposte d'amore. La resistenza di lei si fa sempre più debole. Anche una volta essa minaccia d'andare ad un monastero e di farsi monaca, e quand'egli risponde:

" Se tu consore arenneti, donna col viso cleri,
Alo mostero vènoci, e rennomi comfreri.....
Con teco stao la sera e lo maitino „,

essa lo prega pur tuttavia di desistere.

" Cierca la terra, ch'este granne assai,
Chiù bella donna di me troverai „.

Di cotesto sa abilmente giovarsi l'astuto cantore, perchè egli risponde conscio della sua vittoria:

" Ciercat'aio Calabra, Toscana e Lombardia,
Pulglia, Costantinopoli, Gienova, Pisa, Soria,
Lamangna e Babilonia, e tutta Barberia:
Donna non trovai tanto cortese,
Per dea sovrana per meve te prese „.

Vinto il singolo non può più resistere la fanciulla del contado. Essa cede, ma l'amante

suo deve recarsi dai genitori di lei e, come questi avran dato il loro assenso, sposarla pubblicamente in chiesa nel cospetto della gente. A ciò, naturalmente, non pensa punto il cantambanco, ma ben sa ch'egli ha omai giuoco vinto e però diventa sempre più incalzante e aperto ne' suoi desideri. La fanciulla invano si mostra riluttante ancora per qualche tempo e finalmente prega l'amante di ritornare il giorno appresso. Egli però non si lascia distornare, ed essa, alla fine, cede del tutto, tosto che l'amante le ha prestato il giuramento fittizio di volerle serbar sempre la sua fede.

3. La scuola poetica siciliana e la scuola di transizione in Toscana e a Bologna.

La scuola poetica siciliana non rimase lungamente confinata nell'Italia meridionale. Presto assai, anche al tempo degli Hohenstaufen, essa si propagò in Toscana e in Romagna. Là fu recata l'arte poetica da uomini che avevano frequentato la corte dell'imperatore Federico, che ivi appunto l'avevano appresa, da alti ufficiali che erano stati mandati al governo di città e di provincie o che avevano sostenuto ambascerie, o dalla corte stessa, che spesso si trovò a viaggiar lungamente per l'Italia. A Bologna, Enzo prigioniero avrà contribuito non poco al suo propagarsi, perchè egli non fu tenuto in istretta custodia, ma poteva ogni giorno conversare coi nobili della città. Anzi, le città dell'Italia di mezzo, quelle specialmente che parteggiavano per l'Imperatore, diventaron ben tosto la vera sede di questo novello cantar d'amore, imitante i Provenzali, che s'era taciuto nell'Italia meridionale dopo la conquista del regno di Sicilia per Carlo d'Angiò e la morte degli ultimi degli Hohenstaufen.

Nell'Italia di mezzo ci viene incontro una lunga schiera di poeti. Ai più antichi appartengono i tre aretini Bandino e Giovanni dall'Orto e Guittone del Viva che noi conosceremo poi più da vicino. Da Siena veniva il cavaliere Folcacchiero dei Folcacchieri, che più volte servì la sua città nativa, già morto nel 1260. Ugualmente sanesi erano Bartolomeo Mocari e Mino di Federigo col soprannome del Caccia. A Lucca troviam noi Dotto Reali e Buonagiunta di Riccomo Orbicciani degli Overardi, a Pistoia Meo Abbracciavacca, a Firenze Dante da Maiano, così detto da un picciol luogo, Maiano, presso Fiesole. Abbiamo di lui anche due sonetti in provenzale, ed egli viveva ancora nel maggio del 1301. A Pisa in particolare i poeti della scuola siciliana sono rappresentati in buon numero. Vi compongono lor rime Ciolo della Barba, Betto Mettafuoco, Girolamo Terramagnino, che recò in versi provenzali la grammatica del provenzale Raimondo Vidal, *Razos de trobar* (Regole del poetare). Gallo d'Agnello, che nel 1275 fu inviato dai suoi cittadini qual legato al Concilio di Lione, e altri. A Bologna troviamo ugualmente molti che appartenevano alla scuola poetica siciliana: Fabruzzo della potente e reputata famiglia dei Lambertazzi, capo dei ghibellini bolognesi, bandito fin dal 1274, Paolo Zoppo da Castello, Ranieri Bornio de' Samaritani, che, anche dopo essere entrato nell'Ordine dei Francescani, prese parte attiva alle cose politiche, e il notaio Sem-

prebene. Anche Guido Guinizelli apparteneva, nel primo tempo del suo poetare, alla scuola poetica siciliana: ma poi si mise per altra via, tutta indipendente. Finalmente a Faenza, nelle Romagne, troviamo Tommaso da Faenza e Ugolino Buzzuola. L'ultimo era degno figlio di Alberico de' Manfredi, capo dei Guelfi, la cui infame uccisione dei congiunti fu segnata in sempiterno col ferro rovente da Dante (*Inferno*, XXXIII, 118 e segg.). La vita sua fu una sequela di congiure e di battaglie tra le quali morì l'8 di gennaio del 1301. Possediamo ancora di lui due sonetti; ma il poeta Francesco da Barberino, che lo conosceva di persona, parla di una sua poesia didattica *De salutandi modis* (Dei modi del salutare), e anche Dante deve aver conosciuto di lui qualche cosa di più.

I canti di tutti questi uomini non si differenziano in nulla da quelli dei poeti meridionali. Predomina in essi la stessa imitazione servile dei modelli provenzali, sono scritti, prescindendo da alcune proprietà dialettali, nella stessa lingua, recano gli stessi artifizi e gli stessi giochetti nella forma e nella metrica. Più volte poi, quanto a quest'ultimo punto, s'andò anche più in là dei poeti meridionali e si cagionò con ciò un più rapido decadere della scuola poetica, che, anche senza ciò, doveva pur avverarsi dopo la caduta degli Hohenstaufen. Con essi, infatti, e con la loro splendida corte erano discesi nella tomba gli ultimi resti dello spirito cavalleresco che formava il contenuto della poesia cortigiana, e in Toscana, da per tutto, trionfava il pratico senno cittadino dei fiorenti Comuni liberi.

Questo senno fu quello ancora che menò con sè un lento distaccarsi dall'influenza provenzale. Poeti toscani e bolognesi sono mediatori nel passaggio dalla vecchia alla nuova scuola poetica. Essi, per la maggior parte, sono venuti su nella vecchia tradizione e hanno poetato secondo la vecchia maniera, ma poi a poco a poco se ne distolgono introducendo in particolare nei contrasti per sonetti che noi già (pag. 22) abbiam trovati qualche volta nel Mezzodì e che ebbero special gradimento in Toscana, nuovi argomenti che si riferivano immediatamente alla vita che li circondava. Anche in Toscana formavano il sostanzial contenuto di queste tenzoni che spesso si componevano d'otto o di più sonetti, le domande intorno all'Amore: come esso nasca, quale ne sia l'essenza, quale sia la prima pena ch'esso appresta, quale la maggiore, e così di seguito. Con questo però si trattano anche questioni personali, di scienze naturali, morali, teologiche e politiche. Il sonetto serve esclusivamente a questo scambio di pensieri. Accanto alla canzone esso diventa la forma poetica predominante, e si cerca anche di trasformarlo in maniere diverse e d'ampliarlo. Oltre a ciò, si prende in prestito dalla poesia del popolo la leggiadra forma della ballata che si cantava con la danza. Essa si compone d'una strofa a modo d'introduzione del coro, della ripresa che si ripete dopo ciascuna strofa cantata da una sola voce, e d'un certo numero di strofe uguali, ciascuna delle quali è composta di due parti uguali e d'una terza che, nella rima, s'accorda con la ripresa. Il modo d'esprimersi dei poeti, per una parte, si fa pesante e difficile ad intendere per suo voluto accostarsi al periodare latino, ma d'altra parte, ove ciò non accada, assai più abile e chiaro. Così tutta una schiera di Toscani, che nel contenuto rimangono fedeli alla scuola poetica siciliana, mostra sovente una incantevole semplicità e chiarezza d'esposizione che

dànno la vaghezza della novità, in certo qual modo, agli antichi pensieri ripetuti fino alla noia. I più di questi poeti sono fiorentini, come Pacino Angiolieri, Maestro Megliore degli Abati, Guido Orlandi.

Un eminente posto tra questi poeti di transizione, il cui fiorire cade tra il 1260 e il 1280, occupa Guittone del Viva già avanti ricordato. Presso i suoi contemporanei egli era reputato capo d'una scuola. Dimostrano cotesto le numerose poesie a lui dirette, gli autori delle quali lo designano come loro maestro, lo richiedono di consiglio e gl'inviano, perchè li corregga, i loro componimenti; dimostrano pur cotesto le molte imitazioni dei suoi sonetti e delle sue canzoni morali e politiche. Nacque intorno al 1230 a Santa Firmina presso Arezzo e coadiuvò suo padre Michele nell'ufficio di camerlingo. Visse felicemente in matrimonio, ma poi, per rinunziar pentito al mondo e per zelo religioso, prima del 1260 abbandonò moglie e figli. Entrò nell'Ordine religioso e militare, fondato in Bologna nel 1261, dei Cavalieri di Santa Maria Gloriosa che dal volgo si chiamavano *Frati godenti*, e passò gli ultimi anni a Firenze dove morì nel 1294. Ai due periodi della vita di lui corrispondono due maniere di poetare. Nella prima metà, egli compose canti d'amore secondo la maniera della scuola siciliana: anzi, l'influenza dei Provenzali è anche resa più efficace su di lui dal sollecito studio delle loro poesie, ed egli ripete dalla lingua provenzale certa influenza nei costrutti grammaticali e nel vocabolario. Dopo la sua interna conversione, ripudiò le canzoni d'amore e ammonì di non leggere la sua folle canzone d'un tempo. Egli scrive ora, in luogo di canti d'amore e di precetti intorno all'arte di amare, trattazioni per lo più morali e teologiche in versi ad ammaestramento del prossimo. Poichè Guittone era animato da caldo zelo religioso e profondamente afflitto per le discordie della sua patria e della Toscana, così egli cerca di rimediare a questo stato co' suoi avvertimenti. Per quanto siano essi goffi, maldestri, prosaici nella forma, nell'espressione, nel pensiero, è facile tuttavia il trovarvi sotto un cuore che veramente sente. La forma difficile ad intendere, che spesso era rimproverata a Guittone anche da' suoi contemporanei, ha in parte il suo principio nell'intento d'accomodare lo stile e la collocazione delle parole al modo latino da cui egli, in questo periodo del suo poetare, ripeteva una vera influenza: ma, in parte anche, è voluta a bello studio perchè oscurità aveva valore di profondità. Intanto, questo rifuggire dal modo di pensare che è il contenuto del modo di poetare alla provenzale, è degno di nota, anche se non ha prodotto alcuna vera poesia. È cosa poi molto più importante che Guittone coltivò anche la poesia politica. Egli fu il primo che, simile ai trovatori, fece risuonar la sua voce nel tumulto delle fazioni avverse.

Correvano allora, in Toscana, tempi fortunosi. I singoli Comuni erano diventati a poco a poco indipendenti. Era loro venuto fatto di sottomettere la nobiltà feudale che vi si era da gran tempo domiciliata. Con questo però, le contese non erano cessate. Le città cercavano di sottomersi reciprocamente e incessantemente si combattevano. Dentro le mura, le fazioni dei nobili, l'una con l'altra e con la borghesia che sempre più si recava il potere nelle sue mani, ma che però egualmente scindevasi in fazioni, si consumavano in infruttuose lotte. Ad onta però di queste condizioni incerte, la vita cittadina si rinvigoriva, specialmente a Firenze che tosto diventò il Comune più influente. Nell'anno 1258 i Ghibellini furono

cacciati dalle loro mura finchè nel 1260 la splendida vittoria di Montaperti (v. l'illustrazione) riaprì loro le porte della patria ed ebbe per conseguenza il bando degli avversari. Guittone, allora, scaglia contro la parte vincitrice una violenta canzone di biasimo e la sua nobile ira fa sì ch'egli trovi perciò espressioni piene di forza che lottano vittoriosamente con la pesante forma del dettato.

Fig. 4. — La pianura di Montaperti. Da una fotografia dell'edizione della *Divina Commedia*, del Rossi. Milano, 1868. Cfr. pag. 32

Egli compiange la città di Firenze che è precipitata dalla sua altezza. Al leone sono ora stati strappati gli artigli e le zanne e tolto l'ardire, e ciò hanno fatto gli stessi suoi figli che perciò sono venuti nella ignominiosa dipendenza degli altri Comuni e dei Tedeschi. Ed egli seguita ironicamente:

" E poichè gli Alamanni in casa avete,
Servite bene e fatevi mostrare
Le spade lor, con che v'an fesi i visi
E padri e filgli anc'isi:
E piacieme che lor degiate dare,
Perch'ebero in ciò fare
Fatica assai, di vostre gran monete „.

Enumera, nello stesso tono, i vantaggi ulteriormente toccati, e verso la chiusa esorta tutti i baroni italiani a venire per omaggio in Firenze che omai vuol farsi *Regina de' Toscani*.

In altra occasione, egli esorta i suoi cittadini, in una lunga canzone che però troppo si tiene sulle generali, a desistere dal loro mal fare che ha tolto ogni diletto alla *dolce Terra aretina* e l'ha volto in contrario:

" O gente iniqua e crudele,
Superbia, saver si ti tolle
E tanto vanir fatti folle,

Veneno t'ha savore più che mele.
Ora ti sbenda ormai, e mira u' siedi;
E poi ti volgi e vedi

Dietro da te loco ove sedesti;
E ove sederesti,
Fossiti retta ben, hai a pensare „.

Ma quella per la vittoria della parte ghibellina fu una breve gioia. Chiamato da papa Urbano IV in aiuto contro re Manfredi fino dall'anno 1263, Carlo d'Angiò, nel 1265, si fa vedere in Italia, e cominciano quindi quelle lotte che finirono con lo spegnersi della casa imperiale degli Hohenstaufen. La sconfitta e la morte di Manfredi nella battaglia di Benevento ebbero per conseguenza anche il ritorno dei Guelfi in Firenze e la cacciata dei Ghibellini. La notizia della calata del giovane Corradino vi destò negli animi certa eccitazione che facilmente si comprende e che si fece sentire in un certo numero di sonetti di poeti fiorentini.

Monte Andrea, diligente imitatore di Guittone anche nelle sue numerose poesie morali, viene apostrofando, in un sonetto doppio, i partigiani di Corradino, la fiducia dei quali era diventata grande:

" Non isperate, Ghebelin, soccorso
Per l'alezion ch'è fatta ne la Magna...
Già dell'angnello non si teme il morso,
Chè suo morder neiente già non sangua „.

Carlo ben presto se ne sbarazzerà. Le sue schiere già agognano la battaglia. Gli rispose Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani, ed egli sostenne, sul medesimo soggetto, un'altra lunga battaglia di sonetti con Palamidesse di Bellendote del Perfetto, col notaio Ser Cione, con Guglielmo Beroardi, Federigo Gualterotti, Chiaro Davanzati e Lambertuccio Frescobaldi, un ricco e reputato borghese, di molteplice attività nella politica. A Pisa, Pannuccio del Bagno, Lotto di Ser Dato e Bacciarone di Bacone componevano ciascuno una canzone per la sconfitta della parte ghibellina per opera d'Ugolino della Gherardesca la cui orribile fine Dante ha descritta in uno dei suoi più bei canti dell'*Inferno* (XXXIII). Lotto e Pannuccio dovettero però, in tale occasione, languire in carcere. L'imitazione di Guittone, in questi poeti, è riconoscibile anche nel difficile e spesso inintelligibile modo di esprimersi.

All'introduzione di nuovi argomenti e allo svolgimento d'un modo più destro di esprimersi, s'aggiunse finalmente, in questi poeti dell'epoca di transizione, anche l'influenza dei motivi popolari che noi già abbiamo incontrati nel Mezzodì (v. pag. 23) e che qui dovevano essere anche più profondi e tenaci da che i poeti provenivano dal ceto della borghesia. Così Ciacco dell'Anguillaia di Firenze ci descrive un dialogo tra un amante e una fanciulla, in cui quello mira alla stessa meta, e la raggiunge, del cantambanco nella *Rosa fresca*.

Secondo il costume cortigianesco egli parla alla *villanella* — designazione in cui noi possiam riconoscere l'influenza provenzale — come ad una *gema laziosa* e le si dichiara suo servitore. Ma essa risponde in tono naturale con un leggiero afflato d'ironia:

" Assai son gieme in terra
Ed in fiume ed in mare,
C'ànno vertute in guerra
E fanno altrui alegrare.
Ed egli conviene con lei in questo tono:
" Madonna, tropp'è grave
La vostra rispomsione:
Cad io non agio nave
Nè no son marangone,
Amico, io nom son essa
Di quelle tre nessuna:
Altrove va per essa,
E cierca altra persona „.
Ch'io sappia andar ciercando
Colà ove mi dite.
Per vui perisco amando,
Se no mi socorite „.

Questa protesta, è vero, non ha ancora l'effetto desiderato, ma alla fine la fanciulla si lascia commuovere, cede, e quand'egli anche una volta la prega cortesemente di mercede e le dichiara ch'egli riconoscerà da lei in feudo la sua vita, essa risponde:

" Sì sai chieder merzede
Con umiltà piagiente,
Giovar de' ti la fede,
Sì, ami coralmente.
A' 'm tanto predicata
E sì saputo dire,
Ch'io mi sono acordata.
Dimmi, che t'è in piacire? „

Assai più realistici sono due componimenti di Compagnetto da Prato, che, per altro, ci è rimasto sconosciuto.

In uno di essi, una giovane donna si lagna perchè il marito per falsa gelosia l'ha battuta. Cotesto, nel suo risentimento, l'ha portata al punto di commettere il sospettato fallo, ed essa se ne trova bene. Dice perciò all'amante:

" Per ira del mal marito
M'avesti, e non per amore;
Ma, da che m'ài, sì m'è gito
Lo tuo dolzor dentro al core,
Mio male in-gioi' m'è ridito „.

Soltanto una vecchia vicina che s'è accorta di questo affare, turba con cattive parole questa felicità d'amore. Ma l'amante consola la donna sua e augura l'inferno alla vecchia, onde la giovane donna dichiara all'amante ch'essa vuole appartenere soltanto a lui, qualunque cosa possa opporsi alla loro relazione. L'altro canto ci rappresenta una fanciulla che non può più frenare il suo amoroso ardore e manda per l'amante suo. Costui non crede ai suoi occhi nè a' suoi orecchi e dice estremamente timido e dimesso:

" Non credea che vostre alteze
Ver me dengnassero isciendre „.

Ma la fanciulla sa attestargli subito ch'egli non sogna, onde i suoi desideri che per la timidezza di lui si sono fatti anche più forti e impazienti, trovano la desiderata soddisfazione.

Ma special considerazione meritano due fiorentini, dei quali uno abbiam già imparato a conoscere come poeta politico, Chiaro Davanzati, e Rustico di Filippo. Del primo possediamo circa 190 poesie, ma solamente assai scarse notizie intorno alla vita. Da un documento veniamo a sapere che egli era domiciliato a Firenze e che combattè nella battaglia presso Montaperti (v. l'illustrazione a pag. 30); da un altro, che egli al 18 di giugno del 1280 era già morto. Nelle poesie della sua gioventù egli era un seguace dell'andazzo provenzaleggiante, seguìto da lui nei pensieri, nelle immagini e nelle similitudini, nella metrica, nell'oscurità del discorso, nei giuochi di parole. Adopera a preferenza immagini tolte dagli animali ch'egli va sciorinando in tutta la sua schiera di sonetti. In una poesia, imitando i Provenzali, giunge fino a prendere in prestito le parole da un canto del trovatore Perdigon. In una sua tenzone di tredici sonetti con Monte Andrea e Maestro Rinuccino, trattasi il tema se favorisce maggiormente l'amore l'umiltà o la discordia. Ma poi, Chiaro si volge alla scuola di Guittone. Gli manda lettere e, pieno d'entusiasmo, lo saluta suo signore e maestro.

Egli si stacca consapevolmente dall'antica scuola di cui il principal rappresentante era considerato Buonagiunta da Lucca; narra, in un sonetto, la favola

della cornacchia che s'adornava delle penne altrui e, volgendosi al lucchese, gli grida:

" Per te lo dico, novo canzonero,
Che t'avesti le penne del Notaro
E vai furando lo detto stranero:
Sì co' gli asgiei (1) la cornilglia (2) spolgliaro,
Spolglieriati per falso menzonero
Se fosse vivo Iacopo notaro „.

Come Guittone, egli condanna ora, in due canzoni, l'amore terreno. Come il suo maestro, egli loda al modo scolastico, in altra canzone, il vero amore che è il divino, e scrive nel medesimo stile trattati morali e teologici in versi intorno all'equanimità nella sventura, intorno alla Trinità e a simili argomenti. La sua poesia migliore di soggetto politico è una canzone ai Fiorentini, composta forse dopo la battaglia di Montaperti, imitazione della canzone di Guittone agli Aretini (cfr. pag. 31), ma assai più energica.

Dopo aver descritto, in due strofe ispirate, la singolar grandezza della dolce, gaia terra fiorentina, fiore e regina fra le altre terre, grida egli, pieno di dolore, perchè essa, nel furor delle sue fazioni, fu avvilita dai suoi figli, e chiude con due strofe, dalle quali traluce la nobile anima sua e il suo elevato amor di patria. Esse si appuntano in quell'avvertimento:

" Per contrario lavoro
Onde il signore Iddio, pien di pietate,
Per sua nobilitate
Ti riconduca a la verace via „.

Quando a Bologna, per opera di Guido Guinizelli del quale fra poco avremo da parlare più diffusamente, furono introdotti, nella lirica italiana, nuovi concetti intorno all'essenza dell'amore e nuovi pensieri, anche Chiaro accolse di buona volontà questi concetti e questi pensieri nelle sue poesie; essi però non potevano guidarlo a dovere per vie interamente nuove. Egli, in fondo, rimase fedele alla sua antica maniera; i nuovi pensieri trovansi incastrati qua e là, a guisa di mosaico, nelle sue poesie. Presso questo nostro poeta noi incontriamo da per tutto lingua facile e scorrevole, modo acconcio di esprimersi, quand'egli non si compiace a bello studio d'un dettato oscuro. In alcune delle sue poesie l'influsso degli elementi popolari è manifesto; in molte, noi c'imbattiamo già in pensieri che più tardi ritornano in Dante e in altri, di modo che esso può essere considerato come il loro immediato precursore.

In un dialogo per sonetti con la sua donna, in cui il poeta s'adopera invano di guadagnarsene la benevolenza, attesta ch'egli muore d'amore:

" Chè moro amando voi, bella, vegiendo
E del mio cor non agio la balia,
Ca voi l'avete: a me non val tornare „.

Ma essa gli risponde molto acutamente:

" Se del tuo core non à' sengnoria,
Dunque come lo mio poresti avere?
. . . . . .
Se quel che tieni non ài in balia,
Credi dunque l'altrui per forza avere? „

(1) Gli uccelli.
(2) Cornacchia.

In un altro sonetto, questo pensiero intorno al cuore di lui che è posseduto da Madonna, è recato innanzi con una leggiadra immagine:

" Così divene a me similmente, | Così il meo core a voi, donna avenente,
Come al asciello (1) che va e no rivene; | Mando perchè vi conti le mie pene:
Per la pastura che trova piagiente | Con voi rimane ed io ne son perdente:
Dimora in loco, e d'essa si contene. | Tanto li piacie, nom cura altro bene „.

Le pene e le gioie alternate dell'amore egli sa graziosamente descrivere e l'effetto che fa in lui l'apparir della diletta sua, è rappresentato più volte in modo tutto eguale a quello seguito più tardi dai poeti della nuova scuola:

" La splendïente lucie, quando appare,
In ogne scura parte dà chiarore,
Cotant'ha di vertute il suo guardare
Che sovra tutti gli altri è il suo splendore.
Così madonna mia facie alegrare,
Mirando lei, chi avesse alcun dolore,
Adesso lo fa in gioia ritornare
Tanto sormonta e passa il suo valore:
E l'altre donne fan di lei bandiera,
Imperatrice d'ogni costumanza,
Perch'è di tutte quante la lumera,
E li pintor la miran per usanza,
Per trarne asempro di sì bella ciera,
Per farne a l'altre gienti dimostranza „.

In modo commovente poi è espresso, in un affettuoso sonetto, il dolore dell'addio, e tutta realistica è soltanto una canzone in cui il poeta si separa da una amante infedele e ne sferza la condotta con espressioni che non son di metafora.

Un ruvido realismo, accoppiato ad un salutare umorismo, si mostra anche in una parte delle poesie di Rustico di Filippo, che, figlio d'un setaiolo, nacque in Firenze intorno all'anno 1230. Era in relazione d'amicizia con diversi poeti, fra i quali Brunetto Latino, e morì verso il 1280. Delle sue poesie non ci sono rimasti che sonetti. Nelle sue poesie amorose egli segue in parte la scuola poetica siciliana, sempre però, come già abbiam trovato in Chiaro Davanzati e in altri Toscani, in modo grazioso di esprimersi e in forma spigliata. In altri sonetti egli esprime pensieri del tutto nuovi.

In uno che è dei più belli di questa maniera, parla di lagrime ch'egli versa per le pene dell'amore; in un altro, sa esprimere assai bene queste pene, e l'implacabile desiderio dietro la sua donna è descritto felicemente dal seguente sonetto che nella sua chiusa ardita fa scorgere l'*umorista*, ma fa conoscere nello stesso tempo che il poeta è ancor molto lontano dall'ideale concetto che Dante aveva dell'amore:

" Spesse volte voi vengno vedere
Per sodisfare algli occhi ed alo core;
Ma quand'eo parto, sì mi stringie Amore
Ch'io non saccio che via degia tenere;
E di tornar mi sforza lo volere,
Sì ne'l chiamato Amor del suo calore;
E poi quand'io mi parto, lo dolore
Alor ritorna e partesi il piaciere.

(1) Uccello.

Adumque, lasso, como degio fare,
Ch'io non posso tutor madonna mia
Veder colgli ochi, e 'l cor fare alegrare?
Gientile ed amorosa più che sia,
E sai in che guisa tu mi puoi campare,
Nom pera sanza gioi', ch'io non dovria „.

Originale poi in grado estremo è il poeta là dove egli si trova nel suo proprio elemento, nei suoi sonetti burleschi e satirici. Alcuni di essi s'occupano di politica; sono per lo più quadretti finamente disegnati della vita giornaliera, la cui comprensione pur troppo ci è resa più volte difficile per l'ignoranza nostra degli avvenimenti a cui si fa cenno.

Quando, dopo la battaglia di Benevento, i Guelfi furono ritornati in Firenze e di giorno in giorno si comportavano con maggior petulanza, il poeta rimprovera loro cotesto in una satira amara. Con pochi tocchi da maestro egli ci fa vedere Fastello di Montelfi:

" Fastel Messer, fastidio della raza,
Dibassa i ghibellini a dismisura,
E tutto il giorno aringa in su la piaza
E dicie che gli tiene 'n aventura:
E chi 'l contende, nel viso gli spraza
Velen, che v'è mischiato altra sozura;
E sì la notte come 'l dì schiamaza:
Or Dio ci menovasse la sciagura! „

In un sonetto ad un certo Panicia egli sferza la millanteria di molti tra i Guelfi, e il seguente sonetto abbozza una compita immagine d'un vile smargiasso:

" Una bestiuola ho visto molto fera,
Armata forte d'una nuova guerra,
A cui risiede sì la cervelliera
Che del lignaggio par di Salinguerra (1).
Laida la cera e periglioso ha il ciglio.
E buffa spesso a guisa di leone,
Terribil tanto a chi desse di piglio.
Se infin lo mento avesse la gorgiera,
Conquisterebbe il mar non che la terra,
E chi paventa e dotta sua visiera
Al mio parer non è folle, nè erra.
E gli occhi ardenti ha più che dragone
De' suoi nemici assai mi maraviglio
Sed e' non muoion sol di pensagione „.

Ma Rustico non risparmia nemmeno i Ghibellini nelle sue satire.

Ironicamente, fingendo di volerlo prendere sotto la sua protezione contro altri, egli celebra le lodi di Ugolino degli Ubaldini che ama di tutto cuore la fazione sua; soltanto non se ne dà alcun pensiero; e d'un certo Messerino ci fa un delizioso ritratto:

" Quando Dio messer Messerin fece,
Ben si credette far gran meraviglia,
Ch'uccello e bestia ed uom ne sodisfece,
Che a ciascheduna natura s'appiglia.
Ancor rassembra corbo nel cantare,
Ed è diritta bestia nel savere,
Ed ad uomo è somigliato al vestimento.
Che nel gozzo anitrocco 'l contrafece,
E nelle reni giraffa somiglia,
Ed uom sembra, secondo che si deve,
Nella piacente sua cera vermiglia.
Quando egli il fece, poco avea che fare,
Ma volle dimostrar lo suo potere,
Sì strana cosa fare ebbe in talento „.

In un altro sonetto, Rustico si fa beffa della goffa condotta di due bellimbusti che allora, in Firenze, avevano levato gran romore, e ad una certa Donna Gemma, una giovane congiunta della quale erasi sottoposta ad una dieta rigorosa per diventar sottile, egli consiglia di cucinarle qualche cosa di sostanzioso, poichè la cura è andata molto più in là del desiderio, e così di seguito.

(1) Salinguerra Torelli di Firenze, morto a Venezia nel 1244, famoso ghibellino.

Questi sonetti burleschi di Rustico appunto perciò sono tanto importanti perchè sono il principio d'un lungo e glorioso svolgimento di questo genere di poesia, che, nel secolo XVI, menò il suo più splendido trionfo.

La nuova scuola poetica, tuttavia, non procedette da questo indirizzo popolare, ma ebbe origine dotta. A Bologna gli studi filosofici erano fioriti accanto ai giuridici e ai grammaticali dopo che, per le cure sollecite dell'imperator Federico, la filosofia aristotelica tornò ad essere conosciuta e Guido Guinizelli ne introdusse i pensieri teosofici e la forma nell'arte poetica. Dante stesso lo loda, con le parole:

> il padre
> Mio e degli altri miei miglior che mai
> Rime d'amore usâr dolci e leggiadre,

come il fondatore del novello indirizzo (*Purg.* XXVI, 97 segg.). Egli discendeva dalla nobile famiglia ghibellina dei Principi e nacque intorno al 1230. Era giudice e, nel 1270, fu eletto podestà, per la sua patria, nel Comune di Castelfranco sul confine modenese. Quando, al 2 di giugno del 1274, la parte ghibellina dei Lambertazzi fu cacciata, dovette andare, egli pure, in esiglio e morì nel 1276. Come abbiamo veduto per Chiaro Davanzati, seguì anch'egli, nelle sue prime poesie, la scuola del Mezzodì con tutte le sue gofferie e artifizi di forma e fu un fedele discepolo di Guittone. Con un sonetto d'accompagnamento, gli manda una canzone da correggere, in cui egli lo chiama il suo caro padre. Subito dopo però camminò per la sua propria via. Gl'innovamenti suoi sono espressi, nel modo più pieno, nella celebre canzone nella quale egli svolge una nuova idea intorno all'essenza dell'amore.

Presso i Provenzali e presso gl'Italiani imitatori dei loro canti, nasce l'amore dalla vista e dal piacere e conferisce all'amadore ogni abilità. Guido, tutto diversamente. Secondo lui, penetra l'amore nell'uomo non dal di fuori, ma esso abita in ogni nobile cuore, è una delle sue sostanziali proprietà. Soltanto un cuor nobile può concepire l'amore. Così, un nobile sentire non è l'effetto, ma il necessario presupposto dell'amore. Questo è destato da un moto esteriore, che è lo sguardo della donna amata, e conduce a virtù e a conoscenza del buono e del vero. In giro d'immagini tutte nuove, piene di forza e in parte assai leggiadre, Guido svolge la sua filosofica idea, e chiude il canto con quella strofa calda di sentimento:

> " Donna (1), Deo me dirà: che presumisti?
> Sendo l'anima mia a lui davanti.
> Lo ciel passasti e fino a me venisti
> E desti in vano amor me per sembianti,
> Ch'a me conven le laude
> E la Reina (2) del reame degno
> Per cui cessa ogni fraude.
> Dir li potrò: tenea d'angel sembianza (3)
> Che fosse del to regno;
> Non fer tallo, s'eo li posi amanza „.

1. Donna di virtù.
2. Maria.
3. Che [illegible] lui.

L'effetto che fa la donna amata sull'amadore, è ritratto in particolar modo nelle parole:

" Passa per via adorna e sì gentile
Ch'abbassa orgoglio a cui dona salute,
E fa 'l di nostra fè, se non la crede.
E non si può appressar omo ch'è vile:
Ancor ve dico ch'è maggior vertute.
Null'om pò mal pensar fin che la vede „.

Per Guido adunque come per i Provenzali, la donna amata rimane un essere inaccessibile e perfetto; ma, presso i Provenzali, si languisce per un amore terreno, mentre per Guido l'amore è puramente di natura spirituale; esso diventa amore per la virtù e per Dio e assume carattere allegorico. Con questo però non si deve negare che le poesie di Guido possano avere la loro origine in una vera e profonda affezione; la patetica chiusa della canzone e il luogo ora citato del sonetto rendono ciò assai probabile, e certa delicata bellezza di forma conforta questa nostra impressione.

A Bologna il Guinizelli trovò pochi imitatori. Noi abbiamo soltanto alcune poesie di Onesto di Bonacorsa che nel 1296 fu principal personaggio in uno dei molti tumulti provocati dalle passioni partigiane e che, oltre a ciò, s'incontra in documenti anche del 1300 e del 1301. In ciò che rimane di lui, fra cui trovasi anche un sonetto a Guittone, egli non può stare a petto del suo maestro nemmeno da lontano. Ma i veri e proprî continuatori di cotesto indirizzo noi li troveremo a Firenze, e fra essi i due poeti che lo condussero alla più alta perfezione: Guido Cavalcanti e Dante Alighieri. Un attacco alla sua maniera di poetare, per parte di Buonagiunta, è respinto gravemente e misuratamente da Guido.

Di quest'uomo che noi vediamo pieno di concetti così profondi e ideali, ci sono stati tramandati anche due sonetti nei quali egli assume il biricchino tono popolare.

In uno di essi egli ci descrive la sua amante:

" Chi vedesse a Lucia un var capuzzo
In cò tenere et como li sta gente,
E' non è om di qui 'n terra d'Abruzzo
Che non ne inamorasse coralmente „.

Alla vista di lei il suo cuore si agita più forte che il capo tronco di un serpe. Egli vorrebbe afferrarla e baciarle, contro il voler di lei, la bocca, il viso e gli occhi ardenti, ma

" Ma pentomi però che m'ho pensato
Ch'esto fatto porìa portar dannaggio
E altrui dispiaceria forse non poco.

Nell'altro, egli impreca ogni male ad una vecchia perchè appunto con soverchio zelo essa custodisce il suo tesoro. Comicamente grossolano, grida nella chiusa:

" Che non fanno lamento gli avolture
E nibbi e corbi a l'alto Deo sovrano
Che lor te renda? già se' lor ragione.
Ma tanto hai tu sugose carni e dure
Che non si curano averti tra mane;
Però rimani, e quest'è la cagione „.

A Bologna, per mezzo di certi notari, si è anche conservato alcun che della poesia popolare. Quand'essi, una volta, furono stanchi dell'arido tono dei documenti latini che registravano nei pubblici memoriali, vi scrissero dentro e sui margini alcuni canti che appunto a quel tempo erano in voga. Tra molte poesie d'arte vi leggiamo anche alcuni canti schiettamente popolari. Dalla data dei documenti è pur sempre posto a noi certo punto sicuro per stabilire il tempo della loro origine.

Una ballata di leggiadra naturalezza, tramandataci, soltanto un frammento, in un documento del 1286, contiene il consiglio, della donna all'amico suo, di partire, poichè l'alba è già spuntata:

" Or me bassa (1), oclo meo,
E tosto sia l'andata „.

La sera egli deve ritornare all'ora stabilita. In un altro frammento di ballata d'un documento del 1305, un ragazzetto si lamenta per l'uccellino che gli è volato via:

" Chi gli avrì l'usolo?
E dize con dolo (2) chi gli avrì l'usolo?
E in un boschetto — se mise ad andare,
Sentì l'oseletto — sì dolze cantare:
Oi bel lusignolo, — torna nel mio broilo,
Oi bel lusignolo, — torna nel mio broilo „.

Da questo semplice e ingenuo mondo fanciullesco ci tolgon via tre altre ballate, trascritte nel 1282, del più aperto e rozzo realismo. Sono canti, quali solevano cantarsi, mentre si ballava, nelle feste popolari e tra le brigate raccolte a bere, abbondantemente condite di grossolana e indecente comicità, quale in ogni tempo è piaciuta e piacerà alla gente ineducata, canti, il cui contenuto è il genuino opposto dell'amore cavalleresco e spirituale e dell'ascetismo.

La prima ballata, mista di dialogo, ci presenta due comari che insieme si ubbriacano col vino. Poichè esse hanno tracannato cinque barili e un quarto inoltre per abbonir la bocca, si comportano, in atti e in parole, in modo estremamente sconveniente, indi si divorano sette capponi, duecento ova e sette minestre di gnocchi e di lasagne. Tutte due poi protestano nella chiusa:

" Non foss'altra tempesta,
Ch'eo non volesse tessere mai ordir nè filare! „.

La seconda ballata è un vero contrasto fra due cognate che, dinanzi alla gente, si rimproverano a vicenda le loro scelleraggini; alla fine però ritengono bene a proposito di riconciliarsi reciprocamente per poter meglio, così confederate, gabbare i loro mariti. La terza tratta nella stessa forma il soggetto già noto a noi della figlia che domanda un marito alla madre. Perchè la madre vi si oppone da che essa è ancor troppo giovane, la fanciulla le risponde cinicamente e fuor di metafora.

Quanto ai resti di poesia popolare religiosa, ne parleremo altrove in complesso. Qui però resti accennato che il popolo non si lasciò sfuggire gli argomenti di storia giornaliera. Oltre un certo numero di piccoli frammenti, noi possediamo una lunga poesia d'un ignoto cantambanco guelfo intorno alle lotte dei Guelfi e dei Ghibellini in Bologna, stata composta certamente poco dopo il 1280, il *Sirventese dei Geremei e dei Lambertazzi*. Descrive l'origine dell'inimicizia tra queste famiglie e, in modo particolarmente circostanziato, tocca delle lotte che ebbero luogo dal 1274 al 1280 fino al tradimento di Tebaldeo Zambrasi che diede Faenza, dove s'erano riparati i Ghibellini, in mano ai Guelfi. L'autore era bolognese come è dimostrato dall'uso del dialetto, e scrisse in una forma che poi rimase, pur con diverse variazioni, consuetamente usata per le poesie narrative, politiche e morali, e talvolta anche fu adoperata in canti d'amore, cioè nella forma del

(1) Mi bacia.
(2) Con dolore.

sirventese. Si compone nel nostro caso di strofe di quattro versi, di cui i tre primi sono endecasillabi e legati fra loro da una sola rima, mentre il quarto è di cinque sillabe e porge ciascuna volta la rima per i tre primi versi della strofa successiva.

4. La poesia nell'Italia superiore.

La lingua del canto d'amore fu nell'Italia superiore, come abbiam veduto, la provenzale, ed essa rimase ancor tale allorquando il canto d'amore erasi taciuto nella meridionale e in Toscana aveva rinvenuto un altro asilo. Non abbiam canti amorosi d'un solo poeta dell'Italia superiore in lingua italiana, e anche Dante ci sa informare, nel suo scritto *De vulgari Eloquentia*, soltanto di un Ildebrandino da Padova e di un Gotto da Mantova, che poetavano al modo di corte, mentre nota espressamente che a Ferrara, a Modena e a Reggio, non si era dato alcun poeta che poetasse, secondo la maniera cortigiana, in lingua italiana. Nello svolgimento, pertanto, della lirica italiana, quelli dell'Italia superiore non ebbero quasi nessuna parte. Ma, oltre la letteratura provenzale, da cantori e da giullari era stata recata per tempo, nell'Italia settentrionale, anche la francese, e, innanzi tutto, l'epopea v'ebbe la più ampia espansione. Le ardite imprese di Carlomagno e le avventure de' suoi cavalieri furono il gradito trattenimento del gran pubblico che non mai era stanco d'ascoltarne sulle piazze l'esposizione dai cantambanchi.

Questi argomenti erano sparsi in particolare nel territorio veneto. Là si svolse presto una compiuta letteratura franco-italiana, la quale nacque da ciò che quei d'Italia copiavano gli originali francesi e cercavano anche di rifarli in versi, ma, per la conoscenza più o meno scarsa che avevano della lingua francese, vi lasciavano infiltrare da ogni parte il loro dialetto natio. Così noi abbiamo tutta una schiera di genuini racconti epici francesi in una veste più o meno resa italiana. Lingua in tutto barbarica ha un ciclo di sei racconti epici della saga di Carlo, i quali in parte provengono da originali francesi, ma in parte sono anche libere invenzioni: *Buevo d'Hanstone*, *Berta de li gran piè*, *Karleto*, *Berta e Milone*, *Ogier le Danois* e *Macaire*. L'autore di essi dovette essere un cantambanco di assai bassa cultura. Nè più in alto sta il rifacimento della *Canzone di Rolando*. Un ignoto padovano compose, liberamente inventando, una *Entrée de Spagne*, che ha per soggetto la conquista della Spagna e in particolare le avventure di Rolando che, dopo una contesa con Carlomagno, abbandona costui là dinanzi a Pamplona e se ne va in Oriente. Questo soggetto poetico fu continuato da Niccolò da Verona nella *Prise de Pampelune*, ora andata perduta in parte, che però s'occupa in genere della conquista della Spagna. Del resto, Niccolò da Verona, che compose anche una *Pharsale* (a. 1343) e una *Passione*, appartiene alla metà del XIV secolo e visse come poeta alla corte del marchese d'Este, Niccolò I, signore di Ferrara e di Modena (morto nel 1344). Ambedue questi componimenti, quanto alla lingua, sono di gran lunga superiori a quelli ricordati avanti: fanno conoscere tuttavia ugualmente, l'ultimo in particolare, grande influenza di parole, di modi di dire, di forme dialettali e di continuità della fonetica dia-

lettale. In ogni caso, adunque, la mescolanza del natio idioma dipendeva dalla cultura dell'autore e non è da considerare come il primo gradino alla formazione d'una nuova lingua letteraria. Nelle poesie invece che erano destinate alla recitazione per il popolo sulle vie e sulle piazze, s'andò anche d'un passo più in là perchè esse fossero intese meglio: il dialetto italiano formò il vero e proprio fondamento e la veste francese vi fu soltanto lievemente posta dattorno. In questa forma ci sta dinanzi il *Boro d'Antona* e un frammento della favola di *Rainardo e Lesengrino*, nella quale anche il metro, in luogo delle tirate monorimiche (strofe ad una rima sola, composte d'un numero indeterminato di versi), è diventato già il novenario a distici rimati, che noi sovente ritroveremo ancora nell'Italia superiore. Questa letteratura franco-italiana si continua ancora per tutto il sec. XIV quando già da tempo la stessa materia erasi incominciata a trattare in lingua italiana.

Così, nè una letteratura lirica nè una epica nella sua lingua natia ebbe l'Italia superiore. Là però, molto per tempo, si svolse una ricca letteratura dialettale, di natura religiosa e morale, consapevolmente opposta a queste produzioni franco-italiane e con l'enunciato proposito di distoglierne il volgo, di istruirlo e di renderlo migliore. Anch'essa trovò volenterosa accoglienza e vasta espansione. Grande è il numero dei monumenti che ce ne rimangono. D'autore ignoto e di genuino carattere popolare sono il *Decalogo* e una *Salve Regina* in dialetto bergamasco che si trovano, d'una mano del secolo XIV, in un manoscritto del 1253.

Il primo è una esposizione assai inetta dei dieci comandamenti con spiegazioni dichiarative ed esempi, non mancante tuttavia di certa grazia non ostante la sua rozzezza. Vi si dice, per esempio, al quarto comandamento:

" Deh! non facemo . . . . . .

. . . . . .

Cum fi (1) un fiol menescredente
El qual aviva el pader vegio certamente.
Ol pader era vegio, stasiva al sole.
Or udi que fasiva quel re fiolo.
Ol pader che era vegio si spudava,
El fiol l'aviva in schifi e si 'l piava;
Per li caveli dredo sol (2) strasinava
Fin ad un loco ch'el pader si parlava.
Al disse al fiol: Pyu no me strasinare,
Fin chiu loga estrasine (3) ol me padre „.

Nè meno rozza è la preghiera alla Vergine.

Trascritte da notai bolognesi ci rimangono, oltre i canti d'amore, anche alcune poesie spirituali, fra le quali un *Pater noster* e un sonetto alla Vergine. Ma più importanti e più comprensive sono le poesie di Ugucon da Laodho (Uguccione da Lodi), Barsegapè, Fra Giacomino da Verona e Fra Bonvesin da Riva. Probabilmente appartenevano tutti e quattro allo stato ecclesiastico. In un tono da predicatore essi espongono al popolo la dottrina della grazia e l'ammoniscono del-

(1) Ci fu [illegible].
(2) Si [illegible].
(3) Finchè [illegible] questo luogo no strasenari.

l'empietà e della vita peccaminosa. Scrivono, per poter essere efficaci presso i loro uditori, nel dialetto che, con lievi differenze locali, era parlato in tutta quanta la valle del Po, senza però sottrarsi pienamente all'influenza provenzale, francese e latina.

Di Uguccione noi sappiamo soltanto quel poco che egli stesso ci fa sapere nella sua opera. La scrisse quand'era vecchio e grigio. Ne' suoi forti anni virili portò lancia e scudo. Cinto di spada, egli si credeva migliore del conte Rolando. Il pentimento l'ha poi menato ad una vita timorata di Dio e forse ad un chiostro.

Nel suo *Libro* parla Uguccione dei vizi del mondo e ammonisce i suoi uditori o lettori a guardarsene e a far cose che piacciano a Dio. Ora egli loda, nelle sue considerazioni, l'infinita misericordia di Dio verso il penitente e il premio della virtù; ora predica la vanità delle cose terrene; ora descrive le pene che attendono il peccatore ostinato. Ma la materia non è esposta secondo una spartizione certa, sì bene i diversi passi della poesia stanno sovente soltanto in una rilassata connessione fra loro, e qualche volta non ne hanno alcuna. Vi sono incastrate, per esempio, anche alcune preghiere. Le medesime cose più volte sono ripetute, specialmente le descrizioni delle pene infernali, gli orrori della tomba, la mancanza d'affetto verso i morti per parte dei congiunti, l'impotenza dell'uomo contro la morte, il giudizio finale.

La cultura d'Uguccione, ad onta delle sue frequenti, ma non precisate, citazioni dei Padri della Chiesa e delle Scritture Sante, era molto scarsa e procacciata assai meno col proprio studio che da prediche o da cose simili, e parimente scarsa era la sua immaginazione poetica. Monotono e strascinantesi a fatica, ripete egli i consueti luoghi comuni del suo tempo; raramente soltanto ci avvince qualche scena tolta dalla vita reale. Tali i seguenti bozzetti della rapida morte dell'uomo:

Sì tosto come l'om e morto,
Viaçamente el fi sepolto,
E fieramente fi plurad
Da tal que miga non i'e en grad.
Mai per q'igi e soi parenti,
Sen mostra en alget dolentri;
E tal sen mostra auer grameça
Qe' n so cor n'a grand alegreça,
Q'el li reman tuto l'auer
E la mobilia e lo poder.
Et altri par qe ne strangosa,
Que non aurà miga d'angossa
E qe dirà con plana uose
" Per deu, guardai s'el uien la crose „.
Soauementre lo remuda
E dise " ça me par q'el puda „,
Responde quig qe sta atorno
" Qui non e guagre bon soçorno!
Deu, quanto li preuedhi se triga!
El no ie cal de l'autrui briga!
Per certo molto se demora,
Qe tropo par qe monta l'ora.
Non e ancor fate le candele;
Bastase q'ele fosse tele.
Per sì grand asio se fa,
Ad ogn'omo recresse ça „.
En tutol mondo non e cosa,
Plui uolontier sia reclosa.
Vnca non e rea rason,
C'asai n'e peço la mason.
Mo no s'enfença del cridar
" Viegna quelor qel de portar „.
Et illil lieua molto tosto
E condus lo lao fi reposto.
Deu, como ua viaçamentre!
Vnca l'un l'autro no atende.
Mai quel mestier e molt freçoso,
Qe çal uoraue auer ascoso.
Viaçamentre da l'oferta,
E molto sta la rieça (1) auerta.

(1) Malvagità, reità.

Tuti me pare d'un talento | Ilò lo sconde e dentro lo serra,
Pur de condurlo al monimento. | Çamai no cre q'el faça guerra „.

Il poeta adopera come metro, a principio, filze ad una sola rima diversamente lunghe, miste di alessandrini e di endecasillabi, poi, novenari rimati due a due. La composizione del *Libro* va collocata prima del 1274 poichè, al 1° di giugno di quest'anno, Pietro da Barsegapè (v. l'aggiunta tavola colorata: *Una pagina del codice di Barsegapè*) finiva l'opera sua in cui egli inserì più di cento versi di Uguccione. Discendeva egli dalla nobile famiglia milanese A Basilica Petri (oggi Bascapè) ed è probabilmente una medesima persona con Pietro de Bazacapè, la cui profferta, di andare in aiuto al Comune di Firenze con una schiera di gente a cavallo, fu accolta con animo grato dal Podestà di Firenze il 31 di marzo del 1260. Il suo componimento poetico ch'egli stesso nomina *Sermone*, era, come la maggior parte di simili opere, destinato ad esser recitato dinanzi alla folla ed era letto diviso in parecchi passi. Ciò dimostrano i ripetuti richiami al porgere attenzione e al far silenzio.

L'autore stesso ce ne annunzia il contenuto fin da principio:

" E clamo marçè al me segniore | In la vergene regal Polçella;
Patre deo creatore, | E cum el sostene passion
Ke posa dire sermon divin | Per nostra grande salvation;
E comença e trare a fin. | E cum vera al dì de l'ira,
Como deo à fato lo mondo, | Là o' sera la grande roina;
E com de terra fò lo homo formo; | Al peccatore darà grameça,
Cum el descendè de cel in terra | Lo iusto avrà grande alegreça „.

Il componimento, adunque, deve comprendere tutto ciò che si contiene nella dottrina cristiana, dalla creazione del mondo al giudizio finale. Pietro s'attiene strettamente alla Sacra Scrittura; soltanto si trova ch'egli inserisce una sola volta alcune sue considerazioni morali alquanto lunghe.

L'esposizione, quasi tutta in novenari rimati due a due, è molto semplice, ma d'un ardore che fa bene, e meglio ordinata di quella d'Uguccione. A quel punto poi, dove trovasi inserito, nella descrizione del giudizio finale, un lungo passo di questo scrittore, diviso in varie parti, i pensieri, ancora una volta, seguono da presso espressi in modo tutto originale.

Giacomino da Verona, monaco francescano, non supera punto i suoi predecessori nel valore poetico o nella erudizione, sì bene riuscì assai felicemente nella scelta del suo soggetto. In due componimenti poetici in versi alessandrini che a quattro a quattro sono legati da una rima, egli fa al popolo, per la prima volta in lingua volgare, una descrizione della Gerusalemme celeste (*De Jerusalem coelesti*) e della infernal città di Babilonia (*De Babylonia civitate infernali*), del Paradiso e dell'Inferno, già inesauribile soggetto per il Medio Evo, acconcio, in modo tutto particolare, per fare effetto sugli uditori e per tenerli come avvinti.

Per la descrizione del Paradiso, Giacomino dice di voler seguire in particolare l'*Apocalisse* di San Giovanni, anche se, veramente, questi abbia descritto soltanto in parte le bellezze del soggiorno dei beati. Il Paradiso è chiuso da mura, disposte a quadrato, sopra fondamento di pietre preziose. In ogni angolo sono tre porte alte e ampie,

Una pagina del ms. di Barsegapè

Multi poran eſſer dolenti,
Ke le no trouaran parenti,
Ke poſa l'un l'altro aſconder,
Kè molto auran de ſi a dir.
Oi deo, cum feran beati
Killi k'eran inſti trouati!
Partir i aurà lo ſegnore,
Si cum fa lo bon paſtore,
Ki mete le pegore dal'una parte
E li caprili mete defuarte.

K'el meterà li bon dalo lado dextro
E li maluaxi dalo lado seneſtro.
E ſi farà comandamenti,
Ke ominnca homo intença quetamente
La ſententia k'el uol dare,
E manifeſta lo ben dal male:
Ki aurà(to) fato ben, ſo ferà,
E cum eſo lu' lo trouarà:
Ki mal aurà fato, lo ſomeliente
Cum eſo lu' el terà ſempre.

oy ulti poram esser dolenti
k cla no trouaram parenti
k e posa lum laltro asconder
k e molto auram desi adir
O ideo aum seram beati
k ulli keram usti trouati
p antir la ura lo segnore
S iaum fa lobon pastore
k imete le pegore dalima parte
E li capriti mete defuarte
k el metera li bon dalo lado dreto
E li maluay dalo lado seneslo
E si fara comandamti
k e ommunca lorno intenca getamte
L asentenca kel uol dare
E mamfesta lo ben dalmale
k iaurato fato ben so sera
E aum eso lu lo trouara
k imal aura fato lo somehente
C imn eso lu elsera sempre.

Una pagina del ms. di Barsegapè (sec. XIV): Cristo e il Giudizio finale.

splendenti d'oro e di perle. Sui merli, che sono di cristallo, sta a guardia un Cherubino con una spada di fiamme e una corona di giacinti,

" Lo qual no ge lassa de là nuja çent
Vegnir, tavan nè mosca, nè bixa, nè serpent,
Nè losco nè asirao nè alcuna altra çent,
Ke a quella città pos' esro nocument „.

Le strade sono selciate d'oro, d'argento e di cristallo, e da ogni parte vi risuona l'Alleluia degli Angeli. Le case risplendono dentro e fuori di metalli e di pietre preziose. La città è illuminata non già da luna o sole, ma dal volto di Dio. La notte non vi domina mai, nè vi si vede alcuna nuvola o nebbia. I ruscelli e le fonti sono più chiare dell'argento e dell'oro, e chi ne beve, non muore più e non ha mai più sete. Un bel fiume, cinto d'un boschetto rigogliosamente verdeggiante e dei fiori più pomposi, che mena con sè perle e pietre preziose, passa attraverso il Paradiso. Le pietre hanno tale virtù che rendono giovani i vecchi; i frutti degli alberi, che fioriscono dodici volte all'anno, guariscono ogni malattia. Sui rami degli alberi posano uccelli svariatissimi e cantano gioiosi giorno e notte, meglio che violini e cennamelle. Per il sempre verde boschetto vanno a diporto i *Santi Cavaleri* e lodano continuamente Iddio. In mezzo a loro, siede il Signore sovra un trono rotondo, circondato da Angeli e da Santi, da Profeti e da Patriarchi pomposamente vestiti, dagli Apostoli, dai Martiri, i quali tutti cantano le sue lodi, mentre le sacre Vergini cantano così meravigliosamente come non ha inteso mai orecchio umano. Ma il più alto godimento si è la vista del volto di Dio. Sopra un secondo trono, alla destra di Dio, siede la Vergine Maria,

" K' el' è plui preciosa e bella
Ke n'è la flor del pra nè la rosa novella „.

Una infinita schiera indefessamente l'adora e canta dinanzi a lei la *Salve Regina*. Essa, in ricambio, la incorona d'una ghirlanda odorosa e le fa dono di ricchi destrieri e palafreni e, oltre a ciò, d'un gonfalone bianco. Beati quelli che saranno tenuti degni

Per servir a cotal Dona davanço sempro mai!,

esclama il poeta che così trapianta in cielo il mondo dei cavalieri.

L'aspetto dell'Inferno è del tutto differente. Le tinte vi son date con assai maggior vigore perchè tolte all'immediata verità delle cose, e il ruvido tono popolare vi si fa risentir di nuovo. Il poeta vuol dipingere con colori stridenti per convertire i suoi uditori.

Re della città infernale è Lucifero. Vi signoreggia un fuoco eterno di resina e di zolfo; tutte quante le acque del mare non potrebbero spegnerlo. Per la città corrono ruscelli più amari del fiele, misti di veleno, ciuti d'ortiche e di spine che tagliano come coltelli e spade. Un cielo di bronzo è sospeso a volta sopra la città che è chiusa all'intorno da rupi e da montagne perchè il peccatore non possa mai ritornarne. Quattro orrendi guardiani custodiscono la porta: Trifone, Maometto, Barachin e Satana, e curano di far degna accoglienza ai nuovi venuti. Guai a coloro cui tocca un simile onore! Subito si legano loro le mani e i piedi e, sotto le battiture, sono menati dinanzi a Lucifero e tuffati in un puzzolente pozzo pieno di bestie stomachevoli. I diavoli rompon loro le ossa, li cacciano ora nel caldo ora nel freddo, finchè il cuoco Belzebù li riceve. Egli li fa rosolare come maiali al fuoco sopra un grosso spiedo di ferro, li condisce con sale e fuliggine, li innaffia frequentemente con acqua, vino, aceto forte e veleno, e li appresta come delicato arrosto. Quand'è preparato, lo manda in dono al re dell'Inferno. Ma costui grida al messaggiero:

" E' no ge ne darìa (ço diso) un figo seco,
K'è la carno crua e 'l sango è bel e fresco.
Mo tòrnagel (1) endreo viaçamente (2) tosto,
E dige a quel fel cogo k'el no me par ben coto,
E k'el lo debia metro cun lo cavo (3) çò stravolto
Entro quel fogo c'ardo sempro mai çorno e noito „.

Così il peccatore vien fatto arrostire. Nel fuoco infernale vivono, come il pesce nell'acqua, maledetti vermi, che divorano i peccatori postivi ad arrostire. I diavoli attizzano il fuoco e tormentano in mille guise le anime in mezzo ad uno spaventevole fracasso. Il peccatore, intanto, maledice padre e madre che gli hanno dato la vita. I suoi tormenti non finiranno mai, e la consapevolezza di ciò è la sua pena maggiore. Amari rimproveri volge ora il figlio al padre perchè egli non l'ha allevato al bene. Ma il padre risponde;

" O fijol maleeto,
Per lo ben k'eo te volsi quilo' sì sont'è messo;
Eo n'abandonai Deo et ancora mi ensteso (4),
Tojando le rapine, l'osure e 'l mal toleto.
De dì e de noto durai de gran desasi
Per conquistar le roche, le tore e li palasi,
Li monti e le campagne e bosche e vigne e masi (5),
Açò k'en la tua vita tu n'avisi grand asii.
Tanto fo 'l to penser e tanta la toa briga,
Bel dolço fijol, ke Deo te maleiga,
Ke del povro de Deo çà no me sovegniva
Ke de famo e de seo for per la stra moriva „.

Assai volentieri vorrebbero ambedue divorarsi scambievolmente il cuore nel corpo. Ma, se il poeta avesse anche 1500 lingue che parlassero notte e giorno, egli non potrebbe descrivere la grandezza delle pene infernali. Devono perciò gli uditori far penitenza finchè essi possono.

D'una qualunque descrizione chiara e architettonica dell'Inferno e d'una distinzione delle singole pene come presso Dante, qui non c'è nemmeno da parlare, come anche in quei passi che si trovano qua e là in Uguccione. Tuttavia, in un componimento anonimo in tre canti, il primo dei quali è composto in endecasillabi rimati due a due, mentre gli altri due sono in ottave assai difettose, si può rinvenire qualche ordine migliore nelle colpe e nelle pene e maggiore andar dietro ai particolari. In quella poesia che l'editore ha chiamata *Atrovare* (componimento poetico) secondo il 2° verso di essa, un dannato descrive ad un suo amico il Purgatorio e l'Inferno. L'intento morale è sempre il medesimo. Gli autori d'ambedue i componimenti appartengono ai molti precursori di Dante.

Appartengono forse a Giacomino anche alcune altre poesie del medesimo manoscritto: *Dell'Amore di Gesù*, *Del Giudizio universale*, *Della caducità della vita umana*, *Lodi della Vergine*, e un certo numero di preghiere a Lei, a Dio, a

1 Ripertargliele.
2 Sollecitamente.
3 Capo.
4 Me stesso.
5 Le tenute.

Cristo e alla Trinità. In ogni modo, sono scritte nella stessa maniera e con la stessa intenzione.

Nella prima poesia, in versi rozzi, ma inspirati, si glorifica l'ineffabile amore di Cristo e l'efficacia sua, per il quale egli non richiede da noi altro che il nostro cuore e il nostro pensiero. Il giudizio finale è combinato col contrasto tra l'anima e il corpo. L'anima dipinge al corpo, per trarlo al servigio di Dio, i terrori del giudizio finale e le delizie dei Beati. Interessante poi è il terzo componimento intorno alla caducità della vita umana per il tono suo penetrante e realistico. Evidente è la ripulsa fatta al sacerdote che si reca da un ammalato. Non suona essa come se veramente sia toccata al poeta stesso?

" Nè pur un sol dì tu non hai pax perfecta
Anco tu e' san, doman te dol la testa,
Una vil fevra en leto te çeta,
De dì en dì la morto sì t'aspeta.
I amisi ven e corro li parenti,
Pur a la tua roba tuti sta ententi;
Se for de leto vivo mai tu easi,
Tal ne par legri ke 'n serà dolentri.
Se per ventura lo préveo ge ven,
L'un se ge fa denanço, si lo ten.
" Meser, ço dis, el dormo e stage ben;
Doman verì, ke mo' no se couen „.
El se ge torna la secunda volta,
Igi sì ge serra forsi encontra la porta,
Digando: " El par ke vui vojai a força
Enanço termeno far la çento morta.
K'el n'à ça unca quella malatia.
S'el plas a Deo, ke perigol ge sia;
Mai al vostro gra cental dì ne moria
Per li dinari k'en man ve ne veria „.
Mo' v'en tornai, meser, no ve recresca;
No v'è mester plui d'auer tanta freça.
Ka s'el vorà c'omo per vui trameta
Ben g'à mandar la dona un meso enstesa „.
E forsi en quella tu si ài morir.
E toa colpa al préveo no ài dir;
Le ovre toe tute al departir,
O' ke tu sie, sempre t'à dreo vegnir.
E ben mel cre, s' tu mel voi creer:
Pur k' egi aba la pecunia e l'aver,
Del to spirito poco g'à caler „.

Ma poi quasi più efficace è la scena d'un funerale che, in alcuni particolari ricorda quella mentovata di sopra (v. pag. 41) di Ugucione, ma è anche più vivace ed energica. L'inno e le preghiere, come anche il sermone già accennato che vi si pronuncia, sono di natura ascetica e ispirati da una pura e fanciullesca pietà. Nell'inno, il poeta loda la Madre di Dio molte volte con le stesse espressioni e gli stessi pensieri con cui i poeti di corte lodano la loro donna, e ciò egli fa di proposito. Tutte queste poesie, eccetto due preghiere che sono scritte in versi alessandrini, usano l'endecasillabo con vario ordine di rime. Possediamo tuttavia, dello stesso tempo, anche una preghiera in forma di sirventese che potrebbe avere il medesimo autore da che essa, nel contenuto e nella lingua, s'accorda spesso con le altre.

Ma quello dei poeti dell'Italia superiore che di gran lunga fu dotato di maggior talento, è fra Bonvesin da Riva. Apparteneva ad una agiata e reputata famiglia milanese e aveva voce d'esser molto pio e caritatevole. La sua pietà lo condusse, come laico, nel terz'ordine degli Umiliati. Probabilmente, morì nel 1313. Aveva cultura eccellente, fu *magister* e tenne scuola in casa. Di lui noi possediamo opere

Sulle liste scritte della illustrazione, alla pag. 46, si legge così:

1 [Th]e fons virtutum nicijs iubet esse solutus.
2 Hanc quia suxifti, fili, meniam precor isti
3 Nate, petita dabo; quae petis nulla negabo
4 Volne cacerne, pater, faciquod rogitat mea mater!
5 Hic ti peccauit nec[no] puffus opera roganit
6 O ipes in morte, mihi parce, maria, precor te!
7 Hanc animam pefec, quota plena crimine poco

Fig. 5. — Contrasto tra la Vergine Maria e il Diavolo. Secondo un manoscritto del XIV secolo della Biblioteca Nazionale di Firenze (Convenevole da Prato). Cfr. il testo a pag. 48.

latine, un *Chronicon de Magnalibus Urbis Mediolanensis* (Cronaca delle cose grandi della città di Milano), in cui ha saputo descrivere chiaramente l'antica Milano con molti particolari interessanti della vita pubblica e della privata, e un trattato dottrinale: *De discipulorum praeceptorumque moribus seu vita scholastica* (Dei costumi degli scolari e dei maestri, ossia della vita scolastica), in prosa e in distici. Le sue poesie in dialetto milanese le compose egli ne' suoi anni giovanili. Sono numerose e trattano di argomenti diversi, ma non perdono mai di vista il loro unico scopo che è quello di ricondurre alla penitenza e alla fede la gente peccatrice e di raffermare i fedeli. Come metro, Bonvesin adopera quasi esclusivamente strofe di quattro versi alessandrini che hanno una sola rima.

Molto volentieri egli sceglie, per i suoi ammaestramenti, la forma del contrasto tanto cara al popolo. La rosa e la viola disputano fra di loro intorno alla precedenza, e il giglio decide in favore della casta, generosa e modesta viola. L'uomo timorato di Dio dovrebbe sforzarsi ad imitarla. Un'altra volta contendono fra loro la mosca e la formica. Ciascuno dei disputanti vuol provare che egli è da preferire all'altro, e però sono recati innanzi argomenti molto strani. Preferito è quello del colore. La mosca dice:

" Tu è negra in color:
Tu pari de quilli da inferno, ki 'n nigri e de grand sozor.
El pare ke tu sii stadha entr infernal horror.
Tu pari de quilli da inferno, tant è la toa negreza.
Donca com po' tu da exemplo, se no pur de reeza?
Zamai da incostro negro no po descende blancheza,
Ni da brutura alcuna no pa descende neteza.
Reo arbor fa reo frugio; l'un spin fa l'oltro spin.
Tu è negra com corbo: da corbo exe corbatin „.

Ma la formica sa difendersi:

" La negra gallineta fa ove de grand blancheza,
El fa la negra pegora blanco lage e de grand dolceza.
No segue ke tute cose negre habian in si reeza.
. . . . . .
Bon vin fa l'uga negra, vermegio e savoroso „.

Alla fine, la mosca non sa più che rispondere, e il poeta conchiude:

" Ki vol esse pro e savio e tra vita segura,
Da la formiga imprenda k'è picena creatura „.

Essa è l'immagine dell'uomo che lavora finchè dura la giornata.

Come è da aspettarsi, Bonvesin non s'è lasciato sfuggire nemmeno il soggetto popolare del contrasto tra l'anima e il corpo. Egli, anzi, l'ha trattato in maniere diverse.

L'anima si lagna presso Dio perchè non può servirlo come potrebbe perchè il corpo vi si oppone. Iddio le dà il consiglio di ammonirlo come si conviene, e quand'esso non voglia ascoltare, di combatter seco per non esser dannata. L'anima segue questo consiglio, e allora si svolge il consueto dialogo tra essa e il corpo, in cui son ricordate le delizie del Paradiso e le pene dell'Inferno. Si dura non poco a convincere il corpo della colpevolezza del suo vivere mondano; alla fine però esso si abbandona alla sua sorte e chiama a sè le membra per far loro parte del discorso dell'anima e per incitarli uno ad uno alla virtù. Così si svolge dal secondo un terzo contrasto tra il corpo e le membra che dichiarano essere il cuore, loro capo, la sola parte colpevole. Invano costui s'ado-

pera a volgere la colpa, togliendola da sè, agli occhi. Le altre membra, dopo la loro vittoriosa difesa, dichiarano:

" Se 'l cor fisse ben corregio, segondo he l'anima vorè,
Zamai le altre membre non haven fa ree ovre „.

Appartengono a questo genere i discorsi che le anime tengono ai loro corpi nella tomba. L'anima dannata volge amari rimproveri al suo corpo, mentre quella ch'è giunta a salvazione, loda il suo fedele compagno. Di nuovo un vero contrasto ha luogo, al tempo del giudizio finale, tra l'anima peccatrice e il suo corpo e l'anima salvata e il suo corpo. Ma sono interessanti in particolar modo quei dialoghi che trattano questioni teologiche.

Il peccatore, pentito, prega di misericordia la Madre Maria. Essa però lo ripudia per i molti dolori che ha sofferto per cagione dei peccatori. L'anima peccatrice conviene della sua colpa, ma fa intendere alla Vergine che essa appunto a lei va debitrice del suo alto posto nel Cristianesimo.

" Se l peccaor no fosse, Deo no lavrave mandao
Lo so fiol in terra a fi crocificao,
Ni Criste serave methudo il to ventre beao
E così lo rex de gloria de ti no have esse nao.
Adonca se no fosse lo peccaor colpevre,
Tu no porrissi esse matre de Deo segnor valiente „.

Queste parole persuadono la Madre di Dio che si dichiara vinta suo malgrado e lo accoglie fra le sue braccia.

Questo pensiero che nel Medio Evo ritorna tanto di frequente, fu pure espresso in modo più ancora indipendente da Bonvesin in una particolare poesia narrativa: *Ragioni per le quali la Vergine è tenuta ad amare i peccatori (Rationes quare Virgo tenetur diligere peccatores)*. Di più, Satana, in un altro dialogo, riduce alle strette la Madre di Dio (v. l'illustrazione a pag. 46).

Egli si lagna perchè Maria porta ingiustamente sì grande diminuzione al suo regno. Risponde essa che, appunto per la sua misericordia, avviene che essa salvi i peccatori ch'egli ha traviati. Dice il Diavolo:

" Perchè, allora, Iddio non mi perdona che ho peccato una volta sola, mentre perdona all'uomo che pecca mille volte al giorno? „

Gli risponde Maria:

" Tu sanza atantamento d'alcun atantaor
Peccassi per ti medesmo incontra lo Creator „,

ma

" Da tri grangi inimisi l'homo fi abatajao,
Dal corpo e dal demonio, da quest mondo reversao „.

Ma poichè essa, come ragione dell'amor suo per il peccatore, reca innanzi l'argomento di costui nel precedente contrasto, il Diavolo va innanzi fino alla conseguenza, e però tu devi amarmi ancora più perchè

" Eo sont cason e principio de tugi li peccaor „.

La Madre di Dio confuta questo punto, e ora Satana si lagna

" Eo me lomento de Deo, ke nom creò si bon
K'eo no havesse peccao ni habiudho perdition.
. . . . . .
A lu niente costava, a lu niente noseva.

Sed el m'havesse creao si saneto com el poeva.
. . . . . .
El pare k'el fosse alegro dra mia grand grameza „.

L'accenno al libero arbitrio non giova punto, e il Diavolo continua con logica stringente:

" Ponem ben ke così sia,
Innanzi k'el me creasse, quel k'ha la segnoria,
El cognosceva ben k'eo heve fa feronia
E k'eo me perdereve e caze (1) a tutavia.
Dopo ke Deo saveva anze k'el m'havesse creao,
K'eo pur me perdereve por un solengo pecao,
Per que me creava el donca per esse po abissao?
El par k'el ghe plasesse secondo la veritae
Ke pur demonij fosseno, e quest fo iniquitae,
In logo de mi e dei oltri, ke sem in arsitae,
Havesse creao dei oltri, k'havessen habiudho bontae „.

Le spiegazioni date dalla Madre di Dio sono assai contorte e il Diavolo concepisce il disegno di far sempre più la guerra agli uomini e si volge tosto all'opera. Il poeta conchiude con una esortazione perchè, in ogni pericolo, s'invochi la Madre di Dio.

Nel più lungo contrasto di Bonvesin, in cui le considerazioni morali occupano una gran parte, si tratta l'argomento allora prediletto della disputa dei mesi.

Il Gennaio deve esser deposto dalla sua dignità di re, perchè inetto; egli però, con la sua clava poderosa, giunge a domare facilmente i sudditi ribelli e tiene loro una lunga predica d'ammonizione, piena di sentenze. L'Aprile supplica di perdono per tutti gli altri mesi, e il poeta ne trae la morale: dover l'uomo, prima dell'intraprender l'opera, sperimentare se le forze sue sono sufficienti per condurla al compimento.

Il talento drammatico di Bonvesin si mostra in modo particolare anche nelle sue poesie prettamente narrative. In una descrizione del giudizio finale, condotta secondo le fonti consuete, egli introduce un vero contrasto tra padre e figlio d'un'efficacia che tocca. Un simile ne abbiam già trovato nell'*Inferno* di Giacomino (v. pag. 43). L'abilità poi di Bonvesin come narratore è posta nella sua vera luce quando si confronti l'esposizione sua di leggende, come quella di Sant'Alessio e di Santa Maria Egiziaca, o la sua lunga Vita di Giobbe, con simili produzioni del tempo, come una Passione, una Vita di Santa Margherita d'un ignoto monaco di Piacenza, una leggenda di Santa Caterina e un'altra di Santa Maria Egiziaca, d'ignoti autori, secondo fonti in antico francese, e simili. Tale abilità sua, però, si dà a conoscere assai meglio in quelle brevi e semplici narrazioni ch'egli ama d'inserire, come esempi, nelle sue poesie.

Così, nel libro già ricordato: *Ragioni per le quali la Vergine è tenuta ad amare i peccatori*, egli inserisce la narrazione del contadino, che, nella disperazione per l'ingratitudine del figlio suo, prega il Diavolo d'impiccarlo; ma, al momento fatale, egli è salvato dalla Vergine della quale ha pronunciato il nome. Molti esempi reca l'ampia trattazione *Delle Elemosine* (*De Eleemosynis*). Qui egli racconta del giovane Bonifacio che dà tutto ai poveri e a cui Cristo restituisce le biade da lui loro donate quando la madre si dispera per la perdita; del cavaliere impoverito, presso il quale

(1) Cadere.

il Diavolo si acconcia come servo per trarlo a perdizione, salvato tuttavia dall'amor suo per la Madre di Dio e dalle sue elemosine, finchè un vescovo scopre l'inganno del maligno; di San Donato; la favola, molto divulgata, dei tre amici dell'uomo; di quello Stato che mandava nel deserto i suoi giudici, e finalmente di quel re che abbracciava i poveri. Nei canti in lode della Vergine Maria è inserito un certo numero di narrazioni nelle quali si parla dei suoi miracoli: il castellano malandrino, presso cui il Diavolo è cantiniere; il corsaro; la già ricordata Maria Egiziaca; il monaco salvato dalla Vergine dai ladroni, e frate Ave Maria.

Nessuna di queste poesie è stata inventata da lui: esse, invece, erano molto divulgate: ma certa ingenua buona fede aggiunge graziosa leggiadria alla sua esposizione. La più bella leggenda è quella ricordata in ultimo: *Frate Ave Maria.*

Un cavaliere, che per lungo tempo aveva menato una vita scapestrata, entrò in un chiostro. Un monaco ebbe a porgergli le cognizioni necessarie, ma, in onta ad ogni fatica, egli non poteva imparar nulla; a stento ritenne a mente l'*Ave Maria*, questa egli recitava sempre e continuamente. Quando fu morto, spuntò sulla sua sepoltura un fiore. Sopra ciascuna foglia di questa bella pianta stava scritto in lettere d'oro *Ave Maria*. I frati del chiostro corsero là affrettati e videro il prodigio; essi conobbero che il loro monaco aveva battuto una buona via. Con gran devozione scavarono essi la pianta e trovarono che la radice n'era avviticchiata al cuore del monaco.

Ma Bonvesin, in un'altra sua poesia, abbandona il campo religioso e morale per dar precetti di vita pratica, come già egli aveva fatto nei suoi distici latini già ricordati. Nel suo libro *Delle cinquanta cortesie da osservarsi a mensa (De quinquaginta curialitatibus ad mensam)*, pose in versi le regole di convenienza che, a quel tempo, dovevano essere osservate a mensa nella buona società cittadina. In parte esse hanno valore anche al tempo nostro, in parte ci si presentano veramente assai strane e sono caratteristiche per i costumi d'allora.

In principio di tavola si deve pensare ai poveri, si deve fare un segno di croce sulle vivande. Non bisogna mettere una gamba sopra l'altra, nè appoggiarsi alla mensa. Si mangi a modo, non troppo in fretta e non si riempia soverchiamente la bocca. Non si parli troppo durante il pasto che non cada qualche minuzzolo dalla bocca. Prima di bere, si forbisca la bocca. Il bicchiere che il vicino offre ad un altro, si prenda con ambedue le mani perchè nulla di vino se ne versi; se non si vuol bere, si prenda tuttavia il bicchiere e si porga ad altri ovvero si ponga sulla tavola. Non si ubbriachi nessuno, anche se v'è del buon vino. Non è lecito levarsi da tavola per ricevere una visita se non è assolutamente necessario. Non si sorbisca quando si mangia la minestra col cucchiaio. Chi sternuta o tossisce, si volti indietro. Non si mangi il companatico come il pane. Non si trovi a ridire sulle pietanze; non si frughi nel piatto. Non si mangi insieme ad un altro dello stesso pane, e se ne tagli regolarmente qualche tozzo.

" No di' (1) mete pan in vin,
Se tego d'un napo medesmo bevesse fra Bonvesin.
Ki vol pescar entro vin, bevando d'un napo con mego,
Per meo grao, s'eo poesse, no beverave con sego „.

Chi mangia con donna ad uno stesso tagliere, le deve tagliar la carne. Non si inviti con insistenza altri a bere e a mangiare. Se si mangia con un uomo di riguardo, per esempio con un vescovo, si deve tralasciar di mangiare mentre egli beve. E nemmeno

(1) Devi.

si deve bere simultaneamente con lui. I servitori, ministrando, non devono mai sputare. Essi e i commensali non devono, a tavola, smocciarsi il naso con le dita. Non si mettano le dita nelle orecchie o nel collo, poichè

" No dex (1) a l'hom che mangia, s'el ha ben nudritura,
Aberdugar (2) cole die in parte o sia sozura „.

Durante il pasto, non si devono carezzare gatti e cani e frugarsi in bocca con le dita. Non si succino le dita. Non si raccontino cose spiacevoli nè si muova litigio. Nel porgere il bicchiere non vi si cacci dentro il pollice, ma si prenda dal basso. Non si rimetta troppo presto il proprio coltello nell'astuccio. Alla fine del pasto si deve ringraziar Cristo, lavarsi le mani e... bere del vino buono.

Ma Bonvesin non è il solo che tragga in un suo dominio tali cose pratiche. Appunto il più antico poeta dell'Italia superiore che noi finora conosciamo, Girard Pateg (Gherardo Patecchio), ricordato già nel 1228 come teste, notaio a Cremona, l'aveva già preceduto in ciò. Secondo alcuni cenni di Salimbene che ci narra di certo tiro fatto da suo zio al poeta e cita alcuni versi di lui, egli dev'essere stato uomo allegro e faceto, e forse alquanto scapestrato. Questo giudizio del cronista può parere alquanto strano quando di Pateg avessimo soltanto lo *Splanamento de li proverbi de Salomone*, in distici alessandrini rimati.

" A giovamento e ad edificazione dei *comunal omini qe no san ogna lè*, egli, nella sua opera, vuol parlare in volgare

" De quili qe parla tropo, — com se n debia mendar,
Con li irosi e li soperbii — se possa omiliar,
Con li mati se varde, — et enprenda saver
Com a le done coven — boni costumi aver,
Com un amig a l'autro — dè andar dretamente,
E con povri e riqi — dè star entre la çente „.

Ma le fonti sue non sono stati soltanto i proverbi di Salomone, sì bene in primo luogo l'*Ecclesiastico* di Gesù di Sirach. Egli espone la sua dottrina molto sobriamente e aridamente. Come conclusione dell'opera, aggiunge un settimo capitolo, " Oimai se parla d'ogna cosa comunalmente „, ai sei già annunziati nella introduzione. Una preghiera a Dio di custodir ciascun uomo dai vizi enumerati nel libro e di adornarlo delle ricordate virtù, chiude tutta l'opera.

Il Pateg, tuttavia, si mostra sotto assai migliore aspetto nelle *Noie*, che è un componimento poetico imitato dai provenzali *Enueg* e nel quale va enumerato tutto ciò che al poeta dispiace e gli reca noia. In maniera che diverte, egli vi accatasta spesse volte insieme le cose più gravi e le più futili. Ma si vegga un esempio del testo disgraziatamente tramandatoci assai guasto:

" Ben mi noya et sta contra chuore
Catino huom esser potestate di terra,
Rico bogiadro chi è traditore;
Pouer superbo chi uuol guerra,
Ciaseun huom ch'è rio pagatore,
Sescalco chi dentro dal disco mi serra:

(1) *Non decet*, non è decente.
(2) Frugare.

Multo mi noia fuor di mensura
Huomo vechio prestare ad usura „.

Le *Noie* sono composte di otto strofe e di una tornata (strofa di chiusa) in una forma che noi già troviamo presso i Provenzali. Il Salimbene stesso ci dice ch'egli ha imitato queste *Noie*. Questa sua poesia è andata perduta, ma se ne sono conservate altre due dello stesso genere. Il Pateg dedicò la sua canzone ad un suo paesano, Ugo di Perso, il quale si piacque di rispondergli con due canzoni nelle quali egli usò non solo, come di consueto, la medesima struttura delle strofe, il medesimo numero di esse strofe e le medesime rime al medesimo posto, ma anche incominciò le singole strofe con le medesime parole. Egli enumera tutte le *Noie* che il Pateg ha dimenticate. Del resto, tali componimenti non sono da considerarsi come meri scherzi: anch'essi vogliono ammaestrare, soltanto questo loro proposito non riesce abbastanza manifesto.

Il Pateg aveva pure dedicato alle donne un capitolo del suo *Splanamento*, ma vi aveva parlato ugualmente tanto delle buone quanto delle cattive. La sua sentenza:

" Ciascun om po guarire del mal, se Deu jel da;
Mai de femena rea no po guarir si l'à „,

si potrebbe porre come motto sopra una poesia anonima di 189 strofe di quattro versi alessandrini ad una rima sola che tocca dei *Proverbi che si dicono intorno alla natura delle donne* (*Proverbia quae dicuntur supra naturam feminarum*: v. la tavola aggiunta: Una pagina dei *Proverbi che si dicono intorno alla natura delle donne*), quando in essa, eccetto alcune parole d'introduzione intorno alle buone, tutte le donne non fossero dichiarate in genere malvage. Essa è uno di quei numerosi rifacimenti medievali della satira, tanto in voga allora, contro le donne, di cui si conoscono manifeste, qua e là, le fonti francesi. La cultura dell'autore è molto scarsa. Prende grossi granchi là dove vuol far pompa di erudizione classica: l'esposizione sua, tuttavia, è molto viva e contiene osservazioni molto eccellenti. Sono poi degne di nota in particolare l'allegare esempi storici al tempo moderno e i confronti di certe qualità delle donne con altrettali delle bestie.

" Lo ragno per le mosce — fase le redesele,
Altre lauora grose — *et* altre sutilele
Altre pone a pertusi — *et* altre a fenestrele;
Tal mosca ua segura — qe nde lassa la pelle.
Le poncelete iouene, — quele de meça itate,
(A) le fenestre ponese — conce *et* apareclate,
(O) tende li soi redhi, — sì como son usate,
E prendono li homini — qe ua per le contrate.
Tal om ua ben seguro, — q'elo uien alaçato,
E tal cre altri enganar, — q'elo uien enganato,
Sì com mouton qe uien — per le corne trainato
E ua corendo al loco — lao el uien scortegato „.

Alla poesia dottrinale si deve probabilmente assegnare anche un frammento in dialetto veneziano, mutilo in principio e in fine, che assai inesattamente fu designato dall'editore *Lamento della sposa padovana per la lontananza del marito crociato*. Si legge sul rovescio d'una copia di un documento che fu trascritto dall'originale il 23 di gennaio del 1277. Il tono di questa poesia è del tutto

A l mondo ne uetriana . fi fauua ne fi puça
ꝯ e de liçiria diçili . qe legia no fe faça
o eſtendeſe emuçola . como can qe ua en caça
p e cortaſe auanti . dela ſoa malq triça

T anto e ſtrabeliſema . la beſtiapantiera
d lie co ogna boſtia . per uederla uontera
r ele tanto peſſima . ede forte mainera
q uela qe plui la proſema . meſtier e qela piera

F emena con leleçe . qe noe naturale
d uci lom econfontelo . qe la ua per uardare
q uando lomo plui fieguela . plui lo fai refuiare
l anema li fai perdere . elo corpo penare

O el afar dele femene . ueritate diraio
o elatanas eſpleco . lo ſo clero uſaio
l i occi ler uardandone . de flama ꝯti uaio
c a li omini canbia . lo ſen elo coraio

Q aue uol amant omini . di enote penare
c ombater eferire . lao ig no po foſtare
f ole qi prende proua . qe afin no po trare
f aui cre ſtancar porta , per enſir r entrare

L o gloto ala tauerna . molto uenia corendo
l a dona tauernara . recoueto riceuto
q ui quel e un tal uerſo . lao çaſe mal emendo
p er lo qual lo glotone . ſenua lenſir torcendo

Una pagina dei Proverbi che si dicono intorno alla natura delle donne.

(*Secondo un manoscritto del secolo XIII della R. Biblioteca di Berlino*).

Trascrizione del manoscritto.

Al mondo n'è uetrana li tania nè fi paca,
Se de licaria dicdi, qe 'legra no fe faca;
Deffendefe e mucola como can qe ua en caca,
Recordafe d'auanti dela foa mala traca.

Tanto è ftrabelifema la beftia panthera,
A lie cor ogna beftia per uederla uontera;
El el'è tanto peffima e de forte mainera,
Quela qe plui l'aprofema, meftier è q'ela piera.

FEmena con belece qe no è naturale,
Auci l'om e confondelo qe la ua per uardare.
Quando l'omo plui fieguela, plui lo fai defuiare,
L'anema li fai perdere e lo corpo penare.

Del' afar delle femene ueritate diraio:
De fatanas è fpleco lo fo elero uifaio,
Li ocli ler uardandome de flama cela raio,
C' ali omini canbia lo fen e lo coraio.

E Que nal à mant omini di e note penare,
Combater e ferire, là o ig no pò forfare?
Fol è qi prende proua qe a fin no pò trare,
E cui cre ftancar porta per enfir *et* entrare.

LO gloto ala tauerna molto ne ua corendo,
La dona tauernara recuelo ridendo; [mendo,
Mai quel è un tal uerfo (*leggi* rifo) lao cafe mal e
Per lo qual lo glotone fen ua 'l'enfir torcendo.

Le figure nel margine illustrano sempre il contenuto della strofa accanto alla quale si trovano.

popolare nella prima metà: sulla fine, vi troviamo non poche reminiscenze del poetare cortigiano.

Certa donna Frixa ha sollecitato la giovane sposa d'un crociato a godersi la vita. Il nostro frammento incomincia appunto col ripudio di questa sollecitazione. La giovane donna non può essere lieta

" Kè me mario se n'è andao,
K'el me cor cum lui à portao „.

Essa spera nel ritorno di lui. Anzi

" El no me par k'el sia luitano;
Tanto m'è el so amor prusimano „.

Piange nella sua camera perchè s'immagina ch'egli sia in pericolo; non si mira più nello specchio perchè essa vuole esser bella soltanto per lui, ed egli è lontano. Nè si mostra più sulla scala e alla finestra o al balcone:

" Co guardo en za de verso el mare,
Sì prego Deo ke guarda sia
Del me Segnor en pagania,
E faza sì k'el mario meo
Alegro e san se 'n torne endereo „.

Così ella si sente confortata. Le donne, che stanno ad udirla, le dànno ragione e lodano la fedeltà e l'amore dei due sposi. Un pellegrino, che intanto è sopraggiunto, dà la sua approvazione anche lui e spera che l'amor suo sarà appagato. Tutto il componimento deve aver trattato dell'amor sincero fra due sposi, e la giovane donna serviva, in ciò, di esempio. Qual relazione poi abbia il pellegrino con lei, non è ben chiaro. Probabilmente la morale della trattazione n'è tratta per conto suo.

Tutti questi generi di poetare, che noi fin qui abbiamo trovati nell'Italia superiore, accoppia in sè una raccolta di *Rime genovesi*, che manifestamente hanno un solo autore. Canti religiosi, morali, politici ne formano il contenuto principale: vi s'incontrano tuttavia alcune cose facete. La più recente di esse è del 1311 e celebra la venuta in Lombardia di Arrigo di Lussemburgo. L'autore, in queste sue rime semplici e senza pretensione, adopera per lo più il novenario.

Vi troviamo poesie intorno alla nascita della Vergine e il suo lamento a piedi della Croce, la leggenda di Santa Margherita e di Santa Caterina, preghiere a Santa Lucia e a San Pietro, lunghe esposizioni del *Miserere* e dei dieci comandamenti con istruzioni per una buona confessione e molte altre cose simili. Vi si leggono, inoltre, insegnamenti e considerazioni morali d'ogni specie: come si possa imparare dal danno altrui, contro l'imbellettarsi delle donne, intorno alla debolezza umana nelle tentazioni, intorno alla scelta della sposa, intorno alla malvagità del mondo e de' suoi abitanti. Caratteristici poi per un abitante di città marittima sono i particolareggiati insegnamenti per i marinai e i mercanti, intramezzati naturalmente e ugualmente di copiosi avvertimenti morali, e la grande predilezione per le immagini tolte alla vita marinara. Spesse volte le osservazioni sono personali e satiriche e son volte contro un detrattore, contro un avaro, contro un prete avido del danaro, in generale contro i malvagi frati e simili. Ne' suoi canti politici l'autore si mostra buon patriota, più che altrove in una lunga poesia in cui egli, ad un signore di Brescia *(hoster a Brexa)* parla della gloria e della bellezza della sua patria. Quanto suonano fiere le parole ch'egli ha contro i suoi mortali nemici, i Veneziani!

Zenoeixi breiga schiuan, — chi cubitando eser souram
e sia se Veneian s'abriuam — e sonbranzar li Genoeixi,
en meter guerra comezar, — son quaxi tuti morti e preisi
guarde(n)se de trabuchar, — e uegnui sote lor pe,
e pomam mente a li Pissan. — per gran zuixo de De.

Questa ricca letteratura dialettale non ebbe, tuttavia, lunga durata. Al tempo in cui, sulla bocca dell'ignoto genovese, risuonava il saluto all'imperatore Arrigo, in Toscana s'era già fatta innanzi una schiera di poeti che assicurarono al loro dialetto natio l'incontrastato privilegio di lingua letteraria.

5. La lirica religiosa nell'Umbria e i primordi del dramma chiesastico.

LEVATO movimento religioso comprese l'Italia nel XIII secolo e diede l'impulso allo svolgersi della lirica spirituale. La prepararono in antecedenza le profezie, divulgate in ogni parte e credute dovunque, intorno all'approssimarsi dell'età dello Spirito Santo, che si sarebbe servito dei monaci come suoi strumenti, opera dell'abate Gioacchino, che viveva verso la fine del XII secolo, nel monastero di Fiore in Calabria. Il punto di partenza di questa poesia fu l'Umbria, la culla di San Francesco. Egli era nato in Assisi nell'anno 1182, figlio di Pietro Bernardone, facoltoso mercante, e menò vita mondana finchè, nell'anno suo ventesimoquinto, una grave malattia l'indusse al ravvedimento. D'allora in poi, rifuggì da ogni godimento della vita e si diede, nella solitudine, al fervente pregare. Si disse allora sciolto interamente dalla sua famiglia e andò poi accattando quanto era più necessario per il suo sostentamento. Incominciò presto a raccogliersi d'un tratto intorno a lui una schiera di compagni d'uno stesso sentimento con lui, e San Francesco compose per essi una regola che fu approvata da Innocenzo III e confermata da Onorio III (v. l'illustrazione a pag. 58). Così ebbe origine l'Ordine francescano che in breve tempo ebbe la più vasta espansione. Condizioni fondamentali n'erano povertà e amor del prossimo, per cui i suoi adepti intendevano di ritornare alla semplicità primitiva

L'iniziale che è di sopra, proviene da un manoscritto del XIV secolo della Biblioteca Nazionale di Firenze.

della Chiesa cristiana. Questi monaci mendicanti però, diversamente dai Benedettini, non si separavano punto dal mondo, ma vivevano in esso, predicando dovunque, esortando, soccorrendo, consigliando, aiutando, consolando. Amavano la natura tanto quanto amavano il loro prossimo, ed essa era per loro una effusione dell'amore divino. San Francesco stesso, secondo un racconto degno di fede, compose, due anni prima della sua morte, cioè nel 1224, un canto di lode a Dio, incerto se in lingua francese o in lingua italiana, e lo pose in musica, nel quale questo concetto è espresso nella maniera più affettuosa. Certamente noi non possediamo più il *Cantico del Sole*, poichè così si chiama il componimento. Ma non è punto dubbio che il componimento italiano della fine del secolo XIII, che ci è stato tramandato come quello di San Francesco, non corrisponda in tutto, nei pensieri che contiene, alle idee di lui. Gli è stato levato il carattere dialettale, e il dialetto era l'umbro, e la forma metrica non è più riconoscibile. Nella forma in cui c'è rimasto, è una sorta di prosa ritmica. In origine però doveva avere una regolare forma strofica.

Quanto al contenuto, esso muove dal Salmo 148 in cui il Salmista esorta le creature a lodare il Signore. Esso celebra l'Onnipotente per le opere sue meravigliose che ad una ad una vi sono enumerate, e suona così:

" Altissimu, onnipotente bon Signore,
Tue son le laude, la gloria e l'onore
E onne benedictione.
A te solu se confano
E nullu omu è dignu Te mentovare.

Laudatu sii, mi Signore, cun tutte le tue creature,
Specialmente miser lu frate sole,
Lu quale jorna, e allumini noi per lui;
Et illu è bello e radiante cun grande splendore,
De Te, Altissimu, porta significatione.

Laudatu sii, mi Signore, per sora luna e le stelle;
In celo le hai formate clarite e pretiose e belle.

Laudatu sii, mi Signore, per frate ventu
E per aere, e nubilu, e serenu, e onne tempu,
Per le quale a le tue creature dai sustentamentu.

Laudatu sii, mi Signore, per sor acqua,
La quale è molto utile, e umile, e pretiosa e casta.

Laudatu sii, mi Signore, per frate focu
Per il quale inallumini la nocte,
Et illu è bellu, e jocondu, e robustissimu, e forte.

Laudatu sii, mi Signore, per sora nostra madre terra,
La quale ne sustenta e guverna,
E produce diversi fructi, e coloriti fiori, et erba.

Laudatu sii, mi Signore, per quilli che perdonan per lo tuo amore,
E sustenen infirmitate e tribulatione.
Beati quilli che le sustenerano in pace,
Ca de Te, Altissimu, serano incoronati.

Laudatu sii, mi Signore, per sora nostra morte corporale,
Dalla quale nullu omu vivente po scampare.

Guai a quilli che morrano in le peccata mortali.
Beati quilli che se trovarano in le tue santissime voluntati,
Ca la morte secunda non li poterà far male.
Laudate e benedicite, mi Signore, e rengratiate,
E servite a lui cun grande umilitate. Amen! „

San Francesco morì nell'anno 1226. Ma prima della sua morte egli inviò suoi monaci in diversi paesi come *giullari del Signore*, i quali dovessero predicar dovunque e celebrare in canti le lodi dell'Onnipotente, domandando in premio penitenza. Dovevano esser guidati da Guglielmo da Lisciano da Ascoli, il quale, innanzi che entrasse nell'Ordine col nome di frate Pacifico, era detto il re dei versi e poeta di canti mondani. Certamente, nella sua missione, egli deve aver detto anche, e recitato, poesie spirituali che dovevano esser composte in lingua italiana, perchè i Francescani si volgevano ai ceti più numerosi del popolo e perchè essenzialmente favoriva il movimento religioso quand'essi, nelle prediche e nei canti, si servivano del volgare in luogo del latino. Per tal modo, cresceva sempre più l'espandersi dell'Ordine. In particolare poi, esso mise profonde radici in tutto il volgo dal momento che San Francesco stabilì l'Ordine laico dei Terziari, il quale, senza voti e senza separazione dal mondo e dalla società cittadina, procacciava le benedizioni della vita monastica, sì che, con esso, si diffuse il canto spirituale. Nell'anno 1233, nel così detto anno dell'*Alleluja*, in cui l'entusiasmo religioso di tutti i ceti giunse al suo più alto punto per tutta Italia, quando dalla mattina fino alla tarda sera i devoti d'ogni età percorrevano le vie preceduti da stendardi tra il canto degl'inni religiosi, stavansi ad ascoltar le prediche dei monaci e a schiere entravano nell'Ordine, abbiamo di tutto ciò una chiara notizia in Fra Salimbene, che, come testimone oculare, descrive questi moti a Parma.

A Parma capitò, dallo Spoletino o dal Romano, un certo Benedetto, soprannominato *Frate Cornetta*, che non apparteneva veramente a nessun Ordine, ma era grande amico dei monaci mendicanti e predicava per le piazze e per le chiese. Portava in capo un turbante armeno. La sua veste nera che gli giungeva fino ai piedi, era fregiata davanti e di dietro d'una gran croce rossa ed era stretta da una cintura di cuoio. Portava una lunga barba nera e in mano una piccola trombetta di metallo che di tanto in tanto egli suonava. Gli andava dietro una gran folla di ragazzi, soventi con rami e con ceri ardenti. " Ed egli incominciava le sue laude nella seguente maniera e diceva in volgare: *Laudato, et benedetto, et glorificato sia lo Patre;* e i ragazzi ripetevano ad alta voce ciò ch'egli aveva detto. Egli allora ripeteva le stesse parole e v'aggiungeva: *Sia lo Fijo.* I ragazzi ripetevano e cantavano le stesse parole. Egli allora ripeteva per la terza volta le medesime parole e v'aggiungeva: *Sia lo Spiritu Sancto.* E poi: *Alleluja, alleluja, alleluja!* Suonava allora, predicava e diceva alcune buone parole in lode di Dio „. Cantava, in fine, un inno latino in lode della Vergine. Notizia interamente uguale a questa ci dà del suo paese natio il napoletano Riccardo da San Germano nella sua cronaca (ancora inedita) e ricorda lo stesso canto in lingua italiana.

Ma, molto più che cotesto estendersi dell'Ordine francescano, contribuì al formarsi della lirica religiosa il movimento dei Flagellanti dell'anno 1260 che pure uscì dall'Umbria. Nell'anno 1258, quando le genti più erano afflitte da pestilenza e da carestia, da gare faziose nell'interno delle città, da contese tra la potestà

spirituale e la temporale, comparve d'improvviso in Perugia il vecchio eremita Ranieri Fasani e, come inviato dal cielo, vi tenne prediche in cui minacciò di tremendi castighi i peccatori e incitò i fedeli al ravvedimento e alla penitenza. Era vestito soltanto d'un sacco che era stretto ai lombi con una fune, e stringeva in una mano un flagello col quale si flagellava a sangue. Subito si misero a seguirlo intere turbe di devoti e di pentiti che l'imitavano e, mezzo ignudi, sotto una non interrotta flagellazione, cantando ad alta voce pie laude, traevano da città a città. Nel corso del tempo, queste processioni si estesero a quasi tutta Italia. I Flagellanti si chiamarono *Disciplinati di Gesù Cristo*. I canti che essi cantavano nella lingua volgare, e che contenevano le lodi di Dio, di Cristo, di Maria Madre e di Santi, si chiamarono *Laude*; e anche, quando cessarono le processioni, essi rimasero ancor vivi, mantenuti dalle confraternite dei Flagellanti che si costituirono in ogni luogo.

Così, per questo moto dei Flagellanti, il canto chiesastico latino fu definitivamente messo da parte. Veramente noi non possediamo più alcuna trascrizione del secolo XIII di queste laude più antiche, nel quale esse si originarono specialmente nell'Umbria e nella vicina Toscana; ne riconosciamo tuttavia ancora parecchie, nelle raccolte del secolo XIV, alla loro grande semplicità e ingenuità. Nemmeno i nomi dei più antichi autori di laude, eccetto due, ci sono stati tramandati; i canti sorti di mezzo al volgo, toltasi la volgar veste della ballata, rimasero proprietà del volgo. In Toscana, ci si rammenta soltanto un certo Garzo, che compose anche una raccolta in ordine alfabetico di proverbi, come autore di alcune laude. Si è voluto anche dimostrare ch'egli era il bisnonno del Petrarca, che, nativo dell'Incisa, viveva nella vicina Cortona, era altamente stimato dai suoi cittadini per il suo molto senno e morì in età d'anni 104.

Siamo però meglio informati intorno al più celebre compositor di laudi, l'umbro Iacopone, al quale, negli antichi manoscritti e nelle stampe, viene attribuito maggior numero di laude di quante veramente gli appartengono. Fra Iacopone da Todi (v. l'immagine a pag. 62), dell'agiata famiglia dei Benedetti, era nato intorno al 1230. Quando ebbe studiato leggi e conseguito il grado dottorale e quando si fu domiciliato come avvocato in patria, sposò una giovine e bella fanciulla, Vanna, di nobile famiglia ghibellina e condusse vita felice e gaudente, quand'ecco, intorno al l'anno 1268, lo colse una terribile sventura. Ad una festa di nozze, a cui era egli intervenuto con la sua giovine sposa, sprofondò d'un tratto, in mezzo alle allegre danze, il pavimento e seppellì con sè gli ospiti. Quasi per miracolo tutti ne uscirono incolumi; soltanto la bella Vanna fu ferita mortalmente sì che dopo breve ora spirò. Iacopo ne fece trasportare a casa il cadavere. Quando essa fu spogliata per esser vestita della veste mortuaria, sotto i drappi pomposi che ella si era messi per desiderio dello sposo, fu trovato un cilicio di crini. La perdita della sposa, e più ancora l'avere appreso la condizion spirituale dell'estinta, produsse un intimo cambiamento in quel Iacopo che fino allora aveva nutrito spiriti mondani. Vendette averi e poderi e il prezzo ne spartì fra i poveri, rinunziò alle consuete sue occupazioni e menò, lontano da congiunti e da amici, cinto d'una veste da penitente, in ferventi e non interrotte preghiere, in spaventose flagellazioni, una vita piena di privazioni. A disegno, egli trasse a sè lo scherno e il disprezzo degli uomini, sopportò pazientemente tutti i loro insulti, perchè egli sperava di diventare, per

Fig. 9. — San Francesco che predica davanti ad Onorio III. Secondo un affresco di Giotto in San Francesco ad Assisi

tal modo, più degno del cielo. In un suo canto, egli diceva:

" Per fuggir onor gentile
Feci ogni opera servile;
E per esser creso vile
Soffrir volsi villania ".

La gente lo reputava pazzo, e veramente il suo comportarsi confinava sovente con la pazzia.

Dopo che per dieci anni egli ebbe menato questa vita, entrò come terziario nell'Ordine francescano e s'addisse presto alla stretta maniera degli Spiritualisti i quali intendevano di mantenere intatta, in tutto il suo rigore, la regola del loro fondatore, mentre i loro avversari, i Conventualisti, cercavano d'introdurvi qualche raddolcimento. Quando Bonifazio VIII secondò questi ultimi, Iacopone diventò il suo nemico più acerbo e aderì al moto della famiglia Colonna contro di lui, i

cui congiunti Iacopo e Pietro, nel 1297, erano stati privati della dignità cardinalizia, e lo coprì delle più veementi contumelie. Nel settembre del 1298, dopo la presa di Palestrina, fu fatto prigioniero coi Colonna e condannato al carcere a vita. Le pene corporali ch'egli ebbe a soffrire nella sua orrenda prigionia, in luogo d'avvilirlo, lo rallegravano; ma in modo terribile lo colpì la scomunica inflittagli da Bonifazio, che, in onta alle più commoventi preghiere, non gli fu levata finchè Benedetto XI, dopo la morte di quel Papa (a. 1303), lo liberò dal carcere. Egli allora passò al monastero di Collazzone dove, il 25 dicembre del 1306, morì pregando e improvvisando canti spirituali. Il volgo l'onorò subito come Beato.

Iacopone è un vero giullare del Signore nel senso di San Francesco. Quantunque non provenisse dal volgo, egli tuttavia aveva rinunziato volontariamente alle ricchezze, alla sua condizione, ad ogni più alta cultura, e si era abbassato fino a lui. Quando abbandonò il mondo per darsi esclusivamente alle sue contemplazioni ascetiche, compose una lauda che è il canto di addio al mondo e alla sua corruzione.

In essa, egli dice addio ai parenti e agli amici, ai canti e alle leggiadre donne, a tutte le speculazioni metafisiche e teologiche, ai sofismi e ai sillogismi, ad Ippocrate, a Socrate, a Platone e ad Aristotele, anzi alla sua stessa buona fama:

" Fama mia, ti raccomando
Al sonier che va ragghiando.
Perdonanza più d'un anno
Chi mi dice villania „.

Cristo lo soccorrerà nella nuova via e gli manderà tutte le malattie che vi sono, perchè egli possa soffrirne e far penitenza:

" O Signor per cortesia — Colla grande ydropesia.
Mandame la malsania, — A me venga mal de dente,
A me la freve quartana, — Mal de capo e mal de ventre,
La continua e la terzana, — A lo stomaco dolor pungente
La doppia cottidiana — E 'n canna la squinantia „.

E l'enumerazione sèguita ancora per otto strofe. Possa egli essere afflitto da tali pene sino alla fine del mondo e poi trovar la sepoltura nel ventre di un lupo.

Il contrapposto a questa maniera di poetare di Iacopone formano le sue laude nelle quali egli celebra l'amore verso Dio.

Qui abbiamo le stesse esagerazioni e qui pure si manifesta, in strana contraddizione con l'argomento, l'influenza della poesia cortigiana. Iacopone si strugge d'amore per Cristo e vive orbo di cuore. Il cuor suo si disfà come ghiaccio al fuoco quando egli abbraccia Cristo. In un suo canto egli dice:

" Amore, amore, che sì m'hai ferito, — Lo cor sempre si spande per amare;
Altro che amore non posso gridare, — Per te voglio spasmare;
Amore, amore, teco so' unito, — Amor, ch'io teco sia;
Altro non posso che te abbracciare; — Amor, per cortesia,
Amore, amore, forte m'hai rapito, — Famme morir d'amore „.

E sèguita così per intere strofe.

Ma noi dobbiamo cercare il poeta in Iacopone là dove egli esprime i sentimenti del popolo, le sue speranze e i suoi timori, più spesso, anche, il suo scherno e il suo sdegno. Certamente egli stesso deve aver recitato queste sue laudi alla folla che devotamente l'ascoltava, perchè spesso, in sul principio, egli le si rivolge.

In leggiadra maniera e tutta umana Iacopone ci descrive Gesù bambino, come cioè egli *gambetti sul fieno* e stenda disioso le piccole mani al seno materno, e come Maria lo ricopra e l'allatti.

" A la sua mano manca
Cullava lo bambino,
E con sante carole
Ninnava il suo amor fino „.

Al giudizio finale la spaventata anima domanda:

" Chi è questo gran sire
Rege de grande altura,
Sotterra vorria gire
Tal me mette paura,
Ove porria fugire
Da la sua faccia dura,
Terra fa copretura
Ch'io nol veggia adirato „.

Efficace, in un'altra lauda, è la descrizione del turbamento della natura e dell'apparire di Cristo nel giudizio finale, mentre, con uno schietto linguaggio, con sentimenti puramente umani e che perciò toccano profondamente, Iacopone, in una lauda drammatica, nel *Pianto di Maria*, sa rappresentare il dolor materno di Maria e l'amor figliale di Gesù per la madre sua:

" Figliolo mio deporto,
Figlio chi me t'à morto,
Figlio mio delicato? „

Cristo la prega di non piangere perchè ciò l'addolora a morte. Egli la esorta a rimanersi co' suoi discepoli. Ma essa risponde:

" Figlio, questo non dire,
Voglio teco morire;
Non me voglio partire
Fin che mo m'esce il fiato (1) „.

Una sola sepoltura deve rinchiudere ambedue. Cristo raccomanda la Madre a Giovanni e muore. Un commovente lamento di Maria chiude questo componimento poetico (V. la tavola colorata qui aggiunta: *Iniziale d'un manoscritto di laude del secolo XIV*).

Anche nelle poesie satiriche di Iacopone non si può a meno di riconoscere l'influenza del pensare del popolo. Subito dopo la morte di San Francesco i membri dell'Ordine cercarono di deludere il voto di povertà, e la Curia romana, il clero secolare e altri Ordini persistevano dopo come prima nella loro vita fastosa e dissoluta. Tutto cotesto è sferzato da Iacopone.

La povertà spirituale con sua sorella, la corporale, stette già alla culla di Cristo. Dopo però devettero ambedue intraprendere la loro vita errabonda. Prelati e monaci, eremiti e suore se ne fanno scherno e la discacciano. La badessa, quando vede i pellegrini,

" Disse: Aiutimi Dio Eterno!
Questa è il demon dell'inferno! „.

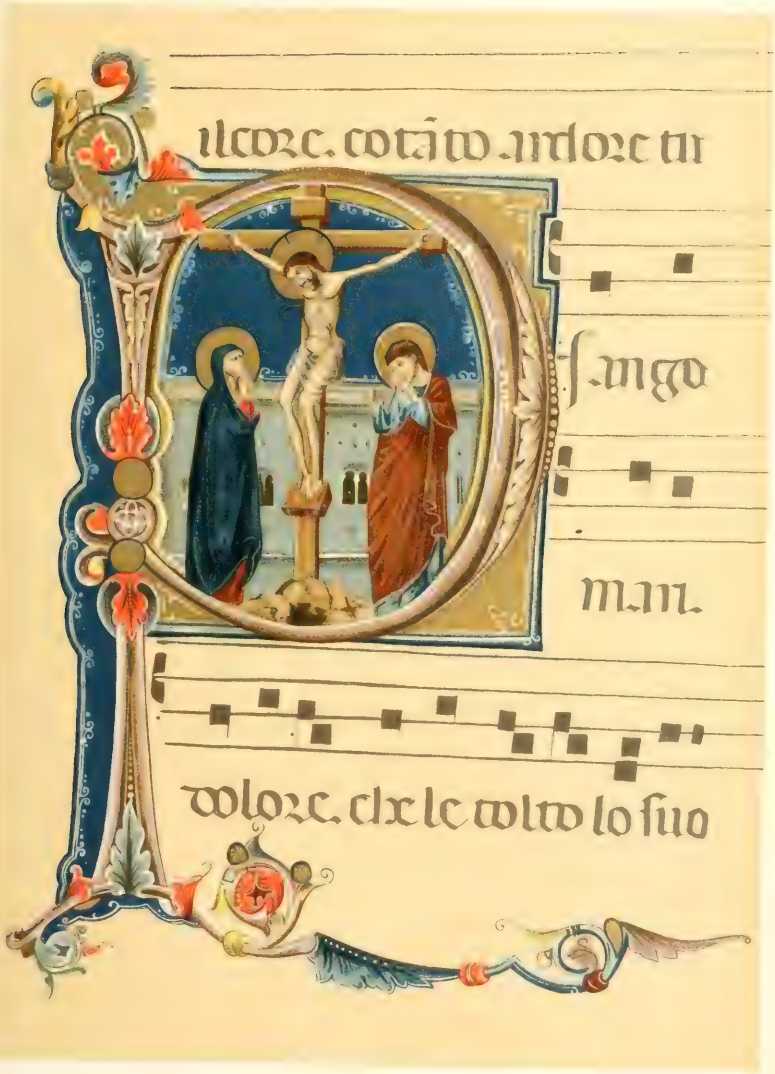
La povertà spirituale sta omai per andare all'ospedale con sua sorella, quando San Francesco la elegge per sua Donna. Anche altrove Iacopone fa le lodi della povertà.

In una lauda, egli porge arditi consigli all'eremita Pier da Morone, allora eletto Papa, che salì al trono pontificio col nome di Celestino V (a. 1294), ed

1. L'ultima che m'esce.

Iniziale d'un manoscritto di laude del XIV secolo.

[. . .] il core. cotanto ardore tu [. . .]
Plange
Mar[ia] [ch]e
dolore che l' è tolto lo suo [. . . . .]



Iniziale di un Laudario del XIV secolo, nella Nazionale di Firenze.

esprime anche il timore che egli non sia nato per quel posto. Gli avvenimenti gli diedero ragione. Dopo pochi mesi, il Papa rinunziò, e gli succedette Bonifazio VIII, del quale Iacopone diventò presto implacabile nemico, come già abbiamo veduto. Nella poesia contro di lui, Iacopone gli rimproverava la sua avidità, il suo traffico delle cariche, il nipotismo, descrive i tempi rei che il cielo ha mandati con la sua elezione e lo chiama in fine

" Lucifero novello
A sedere en papato!
Lengua de blasfemia,
Che 'l mondo ha venerato! „.

Quando Celestino V morì nella sua carcere di Fumone, Iacopone mette in bocca alla Chiesa un lamento perchè essa omai è rimasta orfana, e fa ch'essa descriva il riprovevole costume dei suoi servi, e nello stesso tempo, in un'altra lauda, fa sì che Cristo si dolga della ingrata Chiesa romana. Quando Iacopone, dopo che fu gettato in carcere, supplicò il Papa di fargli grazia, egli fece cotesto soltanto per salvar l'anima sua colpita dalla scomunica, non perchè egli, per viltà, rinnegasse i suoi sentimenti.

In una lunga poesia di strofe alessandrine ad una sola rima, Iacopone si è provato anche nella poesia morale, quale noi abbiam rinvenuta nell'Italia superiore.

Vi dichiara ed espone proverbi e modi proverbiali di dire che sono schierati l'uno dietro l'altro con poco legame. Per esempio:

" Ogni uomo ha la sua grazia; Incontro al vento il pallio,
Chi ben la sa, non erra; L'osbergo incontro a guerra.
Altri fa l'aco all'uomo Tal cosa trovi in pelago
Et altri fa la serra (1), Che tu non trovi in terra „.

Ovvero:

" Quel che non si conviene, Non dece spada a femina
Guarditi di non fare. Nè ad uomo il filare,
Nè messa a uomo laico Nè di ballare all'asino,
Nè al prete saltare, Nè al bue ceferare „.

A Iacopone vengono attribuite anche certe belle poesie chiesastiche, in latino, fra le quali il celebre inno *Stabat Mater dolorosa*. Non è però certo che egli veramente ne sia l'autore. Iacopone manca d'arte per poter essere un vero poeta. Gli fu d'impedimento, per giungere a tanto, la sua contemplazione ascetica, che rifuggiva da tutto ciò che avrebbe potuto esser considerato come ornamento e abbellimento della dizione. Come poeta schiettamente popolare, non volle produrre effetti che per mezzo dell'argomento che egli trattava. Le singole cose che egli dice o espone, sovente non hanno fra loro alcuna relazione armonica; egli ripete spesso enfaticamente gli stessi pensieri, non si sgomenta delle comparazioni triviali e rozze, si compiace del rappresentare le cose più ributtanti e non tiene dovuto conto della forma. In alcuni punti tuttavia, mostra copiose bellezze. Assai spesso egli pure adopera il contrasto.

Questi dialoghi sono di speciale importanza perchè se ne svolse il dramma chiesastico. La vivace forma lirica a poco a poco e tutta da sè fu cagione che l'alternar delle parlate non fosse più designato, come nelle poesie didat-

(1) Sega.

tiche e morali, con un: *Allora rispose* aggiunto al testo o con alcun che di simile. Così essa passò dalla narrazione all'esposizione diretta. Tosto che una simile lauda fu cantata a parti distribuite, si ebbe il principio del dramma. Cotesto passaggio tanto più agevolmente si potè fare in quanto che già prima si aveva, come modello di simili rappresentazioni, il dramma liturgico in latino, venuto di Francia: e, di fatto, esso passaggio era stato compiuto già al tempo di Iacopone dalle confraternite dei Flagellanti. Il dramma chiesastico italiano non è, adunque, un ulteriore svolgimento del latino: sì bene procede di per sè dalle laude dialogate che, alla loro volta, si servivano direttamente della liturgia e delle Scritture sante come di fonti. Da ciò soltanto provennero certe concordanze col dramma liturgico. Di rappresentazioni di drammi latini in Italia ci sono rimaste diverse notizie, per esempio, degli anni 1244 e fin anche del 1298 e del 1303. Le più antiche rappresentazioni di laude drammatiche, per le quali rappresentazioni furono certamente adoperate anche quelle di Iacopone come si dimostra, per esempio, dai molteplici rifacimenti del già ricordato pianto di Maria, ebbero luogo nell'Umbria, donde poi si estesero presto alla Toscana, a Roma e anche oltre. In una raccolta di antiche laude drammatiche dell'Umbria sono date indicazioni per la scena in lingua latina. Vi si dice, per esempio: *Christus compareat et frangat panem: — Hic Thomas revertitur et alii discipuli dicunt ei*, e simili. Dalle stesse indicazioni sceniche e da un inventario della Confraternita dei Flagellanti di San Domenico in Perugia risulta, inoltre, che si adoperavano fin d'allora certi apparecchi da scena.

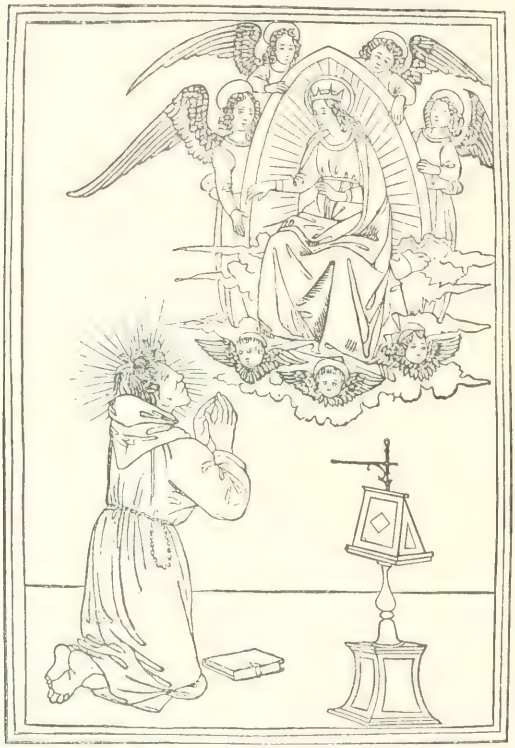


Fig. 7. Iacopone da Todi davanti alla Madonna. Secondo una incisione in legno nelle *Laude* di Iacopone, Firenze, 1490, esemplare della Biblioteca Nazionale di Firenze.

Le laude drammatiche erano anche cantate, ma esclusivamente da uomini. Le rappresentazioni avevano luogo, conforme al loro contenuto, in certi determinati giorni festivi e in Quaresima, in particolare nella settimana santa, come aggiunta al servizio divino, dentro la chiesa o nell'oratorio della confraternita. Precedeva una predica. Il contenuto di queste laude drammatiche si atteneva strettamente, di regola, a ciò che dicono le Sacre Scritture e i Vangeli apocrifi. Qualche volta si trova ampliato con tratti schiettamente umani, quali già trovammo nelle laude narrative e quali erano più atti a rendere lo spettacolo di tanto più chiaro al volgo. Ciò accadeva in particolare nella rappresentazione della notte di Natale, della Passione col pianto di Maria, del giudizio finale, che offrivano molte occasioni per simili aggiunte. Col tempo, la lauda drammatica abbandonò la sua antica e omai troppo angusta forma, la forma della ballata in ottonari o novenari, o la sesta rima (*a b a b c c*), e assunse l'ottava (*a b a b a b c c*) in endecasillabi, raramente in decasillabi, e sembra che, contemporaneamente, si sia compiuto il suo passaggio dal canto al discorso parlato. In questa nuova forma che appartiene già ad un tempo posteriore, essa è poi sempre chiamata *Devozione*, nome che da questo tempo in poi fu adoperato per gl'inni cantati con divisione di parti. Da essa si svolse poi, nel XV secolo, il dramma sacro indipendente, la così detta *Rappresentazione*.

6. La prosa nel secolo XIII.

Abbiam veduto essere adoperata la lingua volgare fin dal principio del XIII secolo nei libri d'affari dei banchieri fiorentini e nei modelli di lettere di Guido Fava. Simili esempi divennero sempre più frequenti con l'avanzare del secolo. Boncompagno da Signa, già ricordato, scrive in un luogo suo, più antico dei modelli di lettere di Guido Fava, sovente citato: " I mercanti nelle loro lettere, non badano all'ornamento delle parole, perchè, quasi tutti, senza eccezione, si scrivono e si rispondono a vicenda nel loro proprio ovvero nel volgare idioma o in latino corrotto „. Resti ulteriori di tali note e di tali carteggi mercantili sono, per esempio, quelli che ancora abbiamo di Matasalà di Spinello da Siena e di ufficiali e di mercanti senesi, dall'anno 1131 al 1293. Ma, quanto all'uso della prosa in opere letterarie, ciò non avviene prima della seconda metà del secolo. Qui dominò ancora il latino, come abbiam veduto dalla Cronaca di Salimbene, e, accanto ad esso, si usava il francese che, secondo un'opinione allora predominante dovunque, ripetuta anche da Dante, era la lingua più " dilettevole „ per la prosa.

In prosa francese, nell'anno 1256, il medico Aldobrandino da Firenze o da Siena, come si dice nella introduzione, per consiglio della contessa di Provenza, Beatrice di Savoia, scrisse il trattato: *Le regime du corps* (Il regime del corpo). Nel 1267, Martino da Canale, fondandosi sopra documenti latini, compose una: *Chronique des Veniciens* (Cronaca dei Veneziani), che egli adornò di particolari romanzeschi, avuti dalla sua conoscenza di racconti epici francesi. Rusticiano da Pisa, intorno al 1270, tradusse in prosa un certo numero di racconti che appar-

tengono alla Tavola rotonda e scrisse in francese, nel 1298, i viaggi di Marco Polo, secondo che questi gli dettò, col quale egli si trovò insieme nelle carceri di Genova. Ma di particolar importanza è l'ampia enciclopedia che Brunetto Latino (v. l'illustrazione a pag. 67), sotto il titolo *Li Livres dou Trésor* (il Libro del tesoro), scrisse in Francia tra il 1262 e il 1266, perchè fu molto divulgata e influì molto sulla cultura d'allora.

Brunetto Latino, figlio di Buonaccorso, nacque in Firenze intorno al 1220. Fu notaio in patria e fu addetto alla parte dei Guelfi, che, nel 1260, lo mandarono a re Alfonso X di Castiglia per pregarlo di aiuto contro Manfredi. La battaglia di Montaperti, che fu combattuta al tempo di quest'ambasceria, mandò i Guelfi in esiglio a Lucca. La notizia della sconfitta della sua parte giunse a Brunetto quand'egli era in viaggio per ritornare, e l'indusse ad acconciarsi, come notaio, a Parigi. Rimase in Francia finchè, dopo la battaglia di Benevento (a. 1266), i Guelfi poterono rientrare in Firenze. Dopo che, a Firenze, ebbe rivestite le cariche più diverse, morì verso la fine del 1294 o al principio del 1295. Il Villani, nella sua *Cronaca*, rileva, celebrandola, la grande influenza che ebbe Brunetto sulla cultura del popolo fiorentino, e imperituro è il monumento che Dante, nella *Commedia* (*Inf.*, xv, 79-87), ha elevato al caro e paterno amico:

" Se fosse pieno tutto il mio dimando,
Risposi lui, voi non sareste ancora
Dell'umana natura posto in bando:
Chè in la mente m'è fitta, ed or m'accora
La cara e buona imagine paterna
Di voi, quando nel mondo ad ora ad ora
M'insegnavate come l'uom s'eterna,
E quant'io l'abbo in grado, mentre io vivo
Convien che nella mia lingua si scerna ".

Brunetto deve la sua gloria di scrittore principalmente al suo *Trésor*, una delle prime opere che intendevano di rendere accessibile, usando il volgare, ad un più vasto giro di persone tutto il complesso del sapere riposto nelle grandi enciclopedie medievali.

Brunetto Latino ha chiamato *Tesoro* l'opera sua perchè essa, come il tesoro d'un principe ben fornito per ogni necessità, è pieno di sapienza in ogni parte della filosofia, cioè della scienza universale. " E se qualcuno domandasse perchè mai questo libro è stato scritto in romanzo, secondo la lingua dei Francesi, mentre noi siamo Italiani, io dirò che ciò è per due ragioni; l'una, perchè noi siamo in Francia; e l'altra perchè la lingua è più dilettevole e comune a tutte le genti ".

Il *Tesoro* si divide in tre libri. Il primo tratta della filosofia teoretica, cioè, secondo l'idea di Brunetto, della scienza delle cose cognite. Dopo una esposizione della partizione della filosofia, egli tratta della creazione dell'essenza di Dio, della natura, degli angeli, degli uomini, del corpo e dell'anima, della ragione, della legge divina e della umana, dei loro difensori e rappresentanti, dell'origine dei re e dei regni, e, dopo tutto ciò, della storia biblica e della storia universale fino all'anno 1260. L'ultima di queste sezioni fu ampliata più tardi fondandosi sulla cronaca universale di Martino Polono e proseguita fino alla morte di Corradino. Questo libro parla, inoltre, d'astronomia, di geografia, d'agricoltura e di zoologia. Il secondo libro, attenendosi all'*Etica a Nicomaco* d'Aristotele, tratta delle virtù e dei vizi, la filosofia pratica secondo Brunetto, e, secondo altre fonti, di una parte della logica, cioè del terzo campo della filosofia, in quanto che vi si connettono particolari questioni morali. Il terzo libro finalmente espone, secondo Cicerone, la retorica e la politica che strettamente le va congiunta

secondo una idea classica e medievale. A questo punto però, Brunetto circoscrive la sua trattazione alla istituzione del Podestà. Questa parte politica è l'unica parte che sia abbastanza originale in tutta l'opera.

Il più antico monumento in prosa della lingua italiana che sia stato composto con intento letterario e, nello stesso modo, uno dei pochi che sono originali quanto al contenuto, sono le lettere di Fra Guittone (v. pag. 29), ventidue delle quali noi possediamo, oltre cinque dirette a lui. La maggior parte, come molte delle sue poesie, con le quali esse qualche volta stanno in molto stretta relazione, sono ammonimenti o insegnamenti religiosi o morali ad amici, a principi, a fratelli dell'Ordine; una sola però è più di natura politica ed è diretta ai Fiorentini dopo la battaglia di Monteaperti. Essa, in parte, va d'accordo parola per parola, con la canzone avanti esaminata (v. pag. 30) sì che deve essere stata composta contemporaneamente, cioè ugualmente nel 1260. Lo stile di esse lettere non reca alcuna differenza grande da quello delle poesie. I periodi sono spesso ugualmente avviluppati e inintelligibili, l'espressione è difficile e ricercata, piena di modi provenzali e latini. Molti incisi sono versi, ora lunghi, ora brevi; Guittone, anzi, non rifugge nemmeno dalla rima, tanto che, a questo punto, qualcuno ha parlato di prosa ritmica a bello studio, mentre tutto ciò si deve piuttosto considerare come inetta applicazione, in una prosa che s'andava formando, di ciò che consuetamente si scriveva in poesia, e quasi come un infantile andare a tentoni dietro una vera forma, ciò che tanto più qui si mostra manifesto quanto meno Guittone aveva dinanzi a sè un modello secondo il quale avesse potuto governarsi.

Il tempo in cui ebbe origine la maggior parte delle altre opere in prosa di questa età, si può stabilire soltanto approssimativamente, e, finora, non si è riuscito in tutti i casi a poter mostrare con bastante certezza la loro maggiore o minore dipendenza dai loro modelli. Ad ogni modo però esse sono, in grandissima parte, o traduzioni o rifacimenti di testi diversissimi latini, sia classici, sia medievali, e di francesi. Per esse, una gran copia di cognizioni fu partecipata al popolo, mentre, nello stesso tempo, la prosa italiana incomincia a farsi indipendente secondo l'esempio dei modelli, dei latini in particolare.

Molto divulgate e molto gradite erano, in questo secolo, le novelle; perciò se ne apprestarono, per tempo, anche delle raccolte scritte. La Francia porse la maggior parte della materia. Quanto alla *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonso, già ricordata avanti, non ci rimane che un frammento d'una traduzione italiana, in due rimaneggiamenti, secondo un prototipo francese. Possediamo però tutto intero, tradotto similmente da un testo francese, il *Libro dei sette Savi di Roma*. Esso proviene dall'India: ma assai per tempo fu tradotto in latino, indi si divulgò per tutto l'Occidente in numerosi rifacimenti. È un racconto che fa da cornice a tanti altri, quale lo troviamo, a tutti noto, nelle *Mille e una notte*, e quale poi più tardi fu tante volte imitato, per esempio, dal Boccaccio nel suo *Decamerone*, dal Chaucer nelle sue *Canterbury Tales*, in Germania dall'Hauff nelle sue fiabe, e da molti altri. Una narrazione, adunque, ne comprende molte altre.

L'Imperatore di Roma perde la sposa sua ch'egli amava sovra ogni altra cosa e che gli lascia a dietro un unico figlio. Questi viene educato da sette Savi lontano

5 *corr.* - Wiese e Percopo, *Storia lett. italiana*

dalla corte. Dopo alcuni anni, egli deve ritornare da suo padre. I Savi, allora, vengono a sapere dalle stelle che al loro alunno sovrasta un gran malanno, dal quale egli potrà scampare soltanto con un silenzio di sette giorni. L'Imperatore si meraviglia molto che suo figlio gli vada incontro muto; stima che tutto ciò sia timidezza e però lo manda nel gineceo. Là, la seconda moglie dell'Imperatore, tenta di sedurre il giovane; ma poichè egli rimane freddo e muto, essa, nel maggior disdegno, lo accusa del suo proprio fallo. L'Imperatore comanda di decapitare il figlio; ma al mattino, quando deve aver luogo l'esecuzione, uno dei sette Savi, col racconto d'una novella, può indurre il precipitoso padre a concedere una dilazione finchè, la sera, l'Imperatrice riesce, col racconto di un'altra novella, a ricondurre il marito al suo primo proposito. Tutto ciò si ripete per sette giorni. Ogni mattina, un altro dei sette Savi racconta un'altra novella che di nuovo fa cambiar di pensiero l'Imperatore; ma alla sera l'Imperatrice sa distruggerne l'effetto finchè, all'ottavo giorno, il principe può aprir bocca. Egli stesso, ora, narra una novella che costringe l'Imperatrice a confessar la sua colpa, dopo di che essa è arsa.

Naturalmente, quanto al contenuto, le quindici novelle si aggirano intorno alle donne ree e ai figli infedeli. Molto giustamente poi è stato osservato che la satira, tanto gradita, contro le donne, e la circostanza che le singole novelle potevano esser sempre sostituite da altre, come di fatto è sovente avvenuto, senza guastare la concatenazione del tutto, furono segnatamente molto appropriate per favorire il divulgarsi di quest'opera. Il rifacimento italiano del secolo XIII dipende del tutto servilmente, anche nella lingua, dall'esemplare francese. Altri rimaneggiamenti di questa materia ci restano ancora del secolo XIV e anche del XV.

Più indipendente si comporta l'autore dei *Conti d'antichi cavalieri*, che, a giudicarne dal dialetto, fu aretino e, oltre che di fonti francesi, si servì anche in particolar modo del *Liber Ystoriarum Romanorum* (Libro delle storie dei Romani), probabilmente in un'antica traduzione italiana, della quale parleremo appresso più a lungo.

(1) **Trascrizione del manoscritto** a pag. 67. (Il documento è una procura per Iacopo Rusticucci (cfr. Dante, *Inf.*, VI, 80 o XVI, 44) e Ugo di Spina, redatto, per ordine del governo di Firenze, il 20 aprile 1254 da Rinuccio Latini)

[ ] pacificare *et* concordare poffent, *et* qc ad ipsum fpectant sine
[ ]ecte tabuat nel spectare videbantur Prenichtentes dicti
Potestas, capitaneus, Anziani, conffilarii, conffilium *et* omnes alij
rapedicti, pro dictos comuni *et* populo *et* universitate *et* civis vice *et* nomine,
sal[ ] *et* firmu[ ] omni tempore habere, tenere *et* obseruare perpe-
tuo totum [ ]o *et* singula *et* singula, quod *et* que predicti
mubri *et* pro[ ]uratores uel alter eorum fecerint seu fecerit
in predictis *et* quolibet predictorum, *et* non contrauenire
aliqua ratione uel modo

Anno mille[ ] ducentesimo quinquagesimo quarto, Indictione
duodecima, die vndecimo exeunte Aprili, presentibus *et*
rogatis atque testibus, dominis Riccardo
Magistro *et* Bonauia, militibus, collateralibus Potestatis,
Ildebrando notario *et* Donato Benencasa notario *et* aliis pluribus

Ego, Bernectus Bonaccursi Latini,
[ ]us predicti tabellio *et* ea, dictorum dominorum,
Potestatis capitanei, Anzianorum *et* consiliariorum
[ ] mandato, publice scripsi

Sono venti narrazioni che si occupano di eroi storici e leggendari dell'Antichità e del Medio Evo, le opere e le sentenze dei quali sono proposte come esempi da imitare. Anche se la forma è ancor molto inetta, pure l'autore si mostra già inteso ad accomodar la materia al gusto degli uditori. Ciò specialmente egli fa abbreviando e compendiando.

Ma la più grande, la più importante e, nello stesso tempo, pare, la più antica raccolta di novelle è il *Novellino*, cioè *Le cento Novelle antiche*.

Quanto al contenuto delle cento novelle, l'autore stesso ce ne dà schiarimento nella introduzione. " Facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risponsi e di belle valentie e di belli donari e di belli amori, secondo che per lo tempo passato hanno fatto già molti „. Toglie gli argomenti suoi dai campi più diversi, dalla storia biblica e dalla leggenda, dall' antichità classica e dal ciclo delle saghe bretoni, dalla mitologia e dalle favole degli animali. Sa anche raccontar parecchie cose di personaggi storici del Medio Evo e dà notizia di parecchi avvenimenti della vita giornaliera.

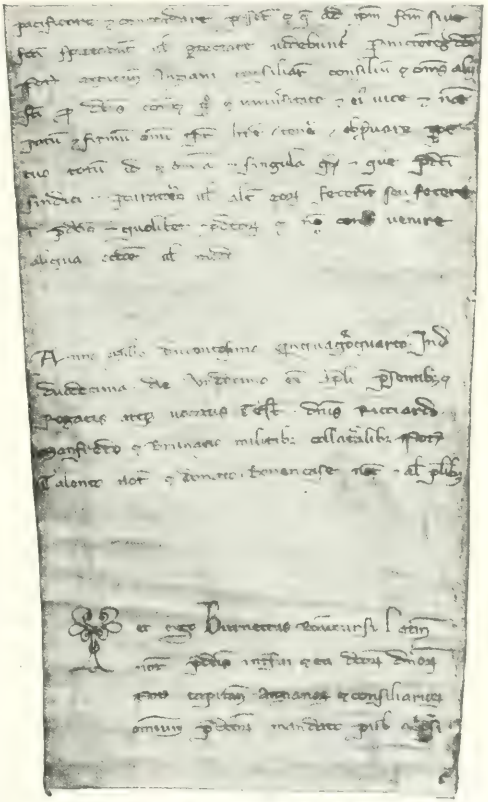


Fig. 8. — Chiusa di un documento scritto da Brunetto Latino (a. 1254), secondo l'originale conservato nell'Archivio di Siena (v. pag. 64).

L'ignoto autore, che, per giudicar dalla lingua, che dà a divedere influssi francesi e provenzali, ma niuno dialettale, era fiorentino: scrisse nel XIII secolo, poichè gli accenni storici non ne vanno più in là in nessuna novella, e, quanto al contenuto, egli certamente non ha trovato di suo in nessun caso i suoi argomenti, ma in parte gli ha attinti a fonti scritte, in parte dalla viva tradizione orale. Dove egli si valeva di documenti scritti, dovevano essere in gran parte francesi o provenzali: soltanto in alcuni casi si è potuto stabilire con sicurezza la fonte immediata, come l'opera italiana, di cui appresso diremo più a lungo, *Fiori di Filosafi*.

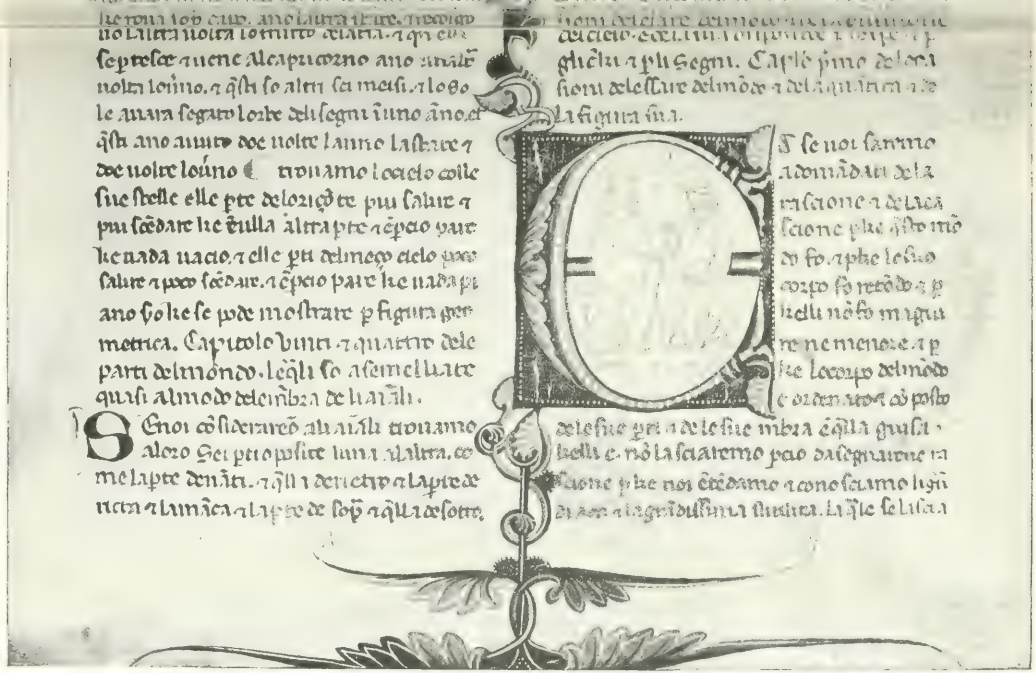
Cotesto ha il suo fondamento nel modo di esporre dell'autore. Le sue novelle, eccetto ben poche, sono schizzi al tutto brevi, non però minutamente tratteggiati. Un paio di tocchi basta per mettere in evidenza il punto essenziale. Parecchie di queste novelle constano soltanto di poche linee. Anzi, qua e là la brevità rende inintelligibile il racconto. In altre, relativamente poche, si tiene maggior conto dell'artistica narrazione del soggetto, come nella storia di Bito fiorentino che frodò d'un denaro l'avaro Ser Frulli, e in quella del figlio del re di Grecia che donò tutto il suo denaro al discacciato re di Siria, perchè il suo esempio gli aveva insegnato a trattar bene, a suo tempo, i suoi sudditi. Alla narrazione fatta per lo più a modo di bozzetto corrisponde anche il modo di esporre. Abbiamo spesso brevi periodetti posti l'uno accanto dell'altro senza alcun legame, e il modo di esprimersi è corto e stringato. La lingua però è pura e ricca e lo stile perspicuo. Pure nel XIII secolo si cercò di rimediare alla soverchia aridità di queste novelle con un più ampio rimaneggiamento. Ma esso sostanzialmente non è riuscito e toglie sovente alle brevi narrazioni la loro attraente leggiadria.

Forse intorno al medesimo tempo in cui Rusticiano da Pisa componeva in francese i suoi romanzi di avventure (v. pag. 63) e in cui Guido delle Colonne dettava in istorico stile una *Historia Troiana* in latino (v. pag. 19) seguendo il *Roman de Troie* del francese Benedetto di Sainte More, s'incominciò a trattare anche in italiano la stessa materia leggendaria. Il ciclo leggendario di Artù fu messo a profitto nella *Tavola rotonda*, che manifestamente si riattacca ad un testo francese, e nel *Tristano*, tante volte adoperato dall'autore della *Tavola rotonda* e di cui l'immediato originale francese era più antico delle ricomposizioni francesi che ci sono rimaste. La storia troiana ci resta nella *Istorietta troiana*, scritta con vivacità e semplicità, e risale a Benedetto di Sainte More. Le imprese di Cesare si trovano narrate in tre rimaneggiamenti di un'opera francese, *Li fait des Romains* (I fatti dei Romani) che risale agli storici latini, ma espone la storia assolutamente al modo dei romanzi cavallereschi. Il rimaneggiamento più ampio, detto già, ma a torto, traduzione di Lucano, non è che una traduzione letterale, mentre i *Fatti di Cesare* (v. la tavola annessa) e un altro rimaneggiamento, alquanto più particolareggiato, sono compendi di questa traduzione. Storie romana e troiana, messe insieme, abbiam noi nelle *Storie de Troja et de Roma*, che sono state tradotte dal *Liber Ystoriarum Romanorum*, arida compilazione latina fattasi nel XII secolo su Isidoro, Orosio, Eutropio, Solino e altri. La versione, inetta e rozza, in dialetto romanesco è la più antica che si possa datare, da che essa, secondo ogni probabilità, dovette esser fatta tra il 1252 e il 1258.

Scopo d'insegnamento morale e di edificazione religiosa avevano i *Dodici conti morali*, semplici e spesso inetti racconti di miracoli e di conversioni, venuti ugualmente di Francia, che rendono l'originale in parte alla lettera, in parte alquanto liberamente, ma, nell'ultimo caso, abbreviando sempre. Certi modi propri sanesi della lingua potrebbero farci congetturare che l'autore n'era uno da Siena, quand'essi non si vogliano porre a carico del copista.

Numerose poi sono le opere didattiche e morali. La vaghezza di sapere erasi fatta sempre più viva anche nei più numerosi ceti del popolo, e, in primo luogo, cercò ciascuno di appropriarsi la parte essenziale della cultura classica e della

nire. ⁊ amettare lefolme ⁊ afare lefructa
⁊ li nñli fe comẽçano adalegire ⁊ alle ne
fe naſcõdono uſcire fore. ⁊ trouano lopa
ſto ⁊ dentẽtano ſtraſſe. ⁊ reno uanoſe etimu
tano loneſhuñto. ⁊ tali ſo he ſeno uono
alcuno p engñare li filioli. ⁊ tali ſomono
no acõtare come uuoelli ⁊ aõ pagniarele
aſieme lomaſchio colla femena p engñã
re li filioli. ⁊ auco una uolta lano laſtare
⁊ una uolta eluerno ſo tali uano dee nol
te lano laſtare ⁊ dee nolte eluno. et recolgo
no dee nolte lano labia da alefructa. ⁊ alli a
berã ſotto lelmo deleſtrete ⁊ eſſo loco pono
no hſam una cera la alle eluumata lum. ⁊
alſo loco e tepato. epeio hel ſole hemoza aur
tauua tato ſotto tra ãto ſop tra. ⁊ uno tur
ti ma uguale lodie collanacer aõ lo ſole
e ceſſato dalozo ẽtapnecono anoloſino. ⁊ aõ
elli uene alpmo pto da anete he iouia ſop
capo ano laſtare ⁊ recolgono lo ſtructo delatm
ſe ⁊ aõ elli roſe uene delõgado dalozo uene
trouamo locorpo deſſto mõdo mouare ⁊ dare
mutare. ⁊ anẽ tutte leſtre ñbre come lo ſo
le ⁊ luna ⁊ laltre ſtelle ⁊ laſtra collelemẽa
⁊ laltre ñbra q̃ en modo duno ñile. ⁊
nulla coſa e deſ centro ello corpo delmõdo
ſiuule ne ſi picola hella nõ ſia del corpo del
mõdo ⁊ ſella nõ ce foſſe lomõdo ſarea deregio
⁊ anara menemãga. ⁊ ſarea q̃ ſmenbrato
poraſẽmo ponare fine a luna parte. ⁊ alaco
poſitõe delmõdo. puenire arẽdare. ⁊ aſſegñe
le ſue caſaoni. enpeio hela ſaã ⁊ lopatõe la
alle fa ſẽtire laltre dee ⁊ conoſcanre ſella ſia
cellata ⁊ naſcoſta ſe dele ⁊ delhera delſuo cer
caer ⁊ conoſcanta. phelli ſi ⁊ conoſcano ⁊ue
nemto laltiſſimo dee ſublimne ⁊ grãde loſſle
regge ⁊ mãtene lomõdo. ⁊ p altro modo e p
la facta ⁊ plopatõe laltre dee nõ ſe pr cono
ſcare. fineſedeſe el primo libro delefſtanc
delmõdo ⁊ delle coſe leq̃li ſo trouate el
lomõdo. Gi cõmẽçaſe lo libro ſo delectaſioi
delmõdo ⁊ dela forma ⁊ dela ſua deſpoſitõe
⁊ dela ſa mu laſe leq̃li ſo trouate deſſo



Una pagina della *Composizione del Mondo* di Ristoro d'Arezzo (secolo XIII)

secondo il manoscritto (probabilmente autografo) che si conserva nella Biblioteca Riccardiana di Firenze.

Trascrizione del manoscritto.

[. . . . . tio]rire *et* a mettare le folhe *et* a fare le fructa. *et* li *anim*ali f'*encomenc*ano ad alegrare *et* q*ue*lle ke fe nafc*on*dono ufcire fore. *et* trouano lo paſto *et* deuen*t*ano graſſe *et* renouanofe et mutano lo ueſtim*en*to. *et* tali fo ke fe mouono al coito *per* engen*er*are li filioli. *et* tali fo mouono a can*t*are, come li uceli, *et* a co*m*pagnarefe afieme lo maſkio colla femena *per* engen*er*are li filioli. et au*em*o una uolta l'a*nn*o la ſtate *et* una uolta el uerno. fo tali k'ano doe uolte l'a*nn*o la ſtate *et* doe uolte el *uer*no et recolgono doe uolte l'a*nn*o la biada *et* le fructa. *et* q*ue*lli abeta*n* ſotto lo *cer*kio del' equa*t*ore. *et* en q*ue*ſto loco ponono li ſani una cità la q*ua*le è kiamata Arin. *et* q*ue*ſto loco è te*m*p*er*ato, en*per*ciò k'el ſole li demora tuttauia tan*t*o ſotto ter*r*a q*uan*to ſop*r*a ter*r*a. *et* anno tuttauia uguale lo die colla nocte. *quando* lo Sole è ceſſato da loro en capricorno, ano lo *uer*no, *et* *quando* elli uene al p*r*imo po*n*to da (*leggi* de) ariete, ke roua sop*r*a capo, ano la ſtate *et* recolgono lo fructo dela ter*r*a. Et *quando* elli roſe, uene delon*g*ando da loro *et* uene al ca*n*cro, ano lo *uer*no, et q*ue*ſti ſo Sei meſi. *et* *quando* elli ſe ap*r*eſſa a loro *et* uene al p*r*imo po*n*to de libra ke roua ſop*r*a capo, ano l'altra ſtate, *et* recolgono l'altra uolta lo fructo dela ter*r*a. *et* *quando* elli ſe p*ar*teſce *et* uene al capricorno, ano un 'alt*r*a uolta lo *uer*no. *et* q*ue*ſti ſo altri ſei meſi, *et* lo Sole a*n*arà ſegato l'orbe deli ſegni i*n* uno a*nn*o, et q*ue*ſti ano auuto doe uolte l'anno la ſtate *et* doe uolte lo *uer*no. trouamo lo cielo colle ſue ſtelle elle p*ar*te del' oricon*t*e più ſalire *et* più te*n*d*er*e ke e nulla altra p*ar*te, *et* en*per*ciò pare ke uada uacio; *et* elle p*ar*ti del meço cielo poco ſalire *et* poco ſe*n*d*er*e, *et* en*per*ciò pare ke uada piano, *ſecondo* ke ſe pò demoſtrare *per* figura geometrica.

Capitolo uinti *et* quattro. dele parti del mondo le q*ua*li ſo aſemelliate quaſi al modo dele me*n*bra deli a*n*im*a*li.

SE noi co*n*ſideraremo ali a*n*im*a*li, trouamo a loro Sei p*ar*ti opoſite l'una al' altra, come la p*ar*te de nan*t*i *et* q*ue*lla de rietro, *et* la p*ar*te dericta *et* la manca, *et* la p*ar*te de ſop*r*a *et* q*ue*lla de ſotto. trouamo lo corpo de q*ue*ſto mondo monare *et* andare *et* uinare *et* auer tutte le ſue me*n*bra, come lo Sole *et* la luna *et* l'altre ſtelle, *et* la ter*r*a colli ele*m*enti, *et* l'altre me*n*bra, *quaſi* em modo d'uno a*n*im*a*le. Et nulla coſa è de *qua* entro ello corpo del mondo ſi uile nè ſi piciola, k'ella no*n* ſia del corpo del mondo. *et* ſ'ella no*n* ce foſſe, lo mondo farea de pegio *et* auarea menemanca *et* farea *quaſi* ſmenbrato. potaremmo ponare fine ala narra*t*ione dela compoſi*t*ione del mondo, *per* uenire a re*n*dare *et* a segnare le ſue caſcioni. en*per*ciò ke la sci*en*tia *et* l'ope*r*a*t*ione la *qua*le fa ſen*t*ire l'alto deo *et* conoſciare, ſ'ella ſta cellata *et* naſcoſta, ſe dole *et* deſidera d'effare cercata *et* conoſciuta, *per*k' elli ſia conoſciuto *et* uenerato, l'altiſſimo deo ſublime *et* gran*d*e lo q*ua*le rege *et* man*t*ene lo mondo. *et* *per* altro modo ke *per* la ſcien*t*ia *et* *per* l'ope*r*a*t*ione l'alto deo no*n* ſe pò conoſciare. feneſcefe el primo libro del' effare del mondo *et* de q*ue*lle coſe le q*ua*li ſo trouate ello mondo. Encomencafe lo libro *ſecondo* dele caſioni del mondo *et* dela forma *et* dela ſua deſpoſi*t*ione *et* dele caſcioni loro le quali ſo trouate i*n* eſſo. Diſtintione ouero *par*ticula p*r*ima dele caſioni del' *ef*fare del mondo *et* dela diuiſione del cielo e dela ſua diſpoſi*t*ione *per* le ſpere *et* *per* gli cer*k*i *et* *per* li Segni. Capitolo p*r*imo dele caſioni del' effare del mondo *et* dela qua*n*tità *et* dela figura ſua.

E Sſe noi faremo adoman*d*ati dela raſcione *et* dela caſcione, *per*kè q*ue*ſto mondo ſo, *et* *per*kè lo ſuo corpo ſo reto*n*do, *et* *per*k'elli no*n* ſo magiure nè menore, *et* *per*kè lo corpo del mondo è ordenato *et* compoſto dele ſue p*ar*ti *et* dele ſue me*n*bra *en* q*ue*lla guiſa k'elli è, no*n* laſciaremo *per*ciò d'aſegnarene raſcione. *per*kè noi en*t*en*d*amo *et* conoſciamo li gran*d*i aeri *et* la gran*d*iſſima futilità la q*ua*le ſe laſcia [. . .]

Fig. 9 – Frontispizio del *Fiore di Virtù* XIII secolo, secondo un antico esemplare stampato Firenze, 1511 della Riccardiana di Firenze

cristiana. Ben presto il *Tesoro* di Brunetto Latino (v. pag. 64) fu tradotto in italiano, e ciò diverse volte. In un manoscritto ci si ricorda, come autore del testo italiano, Bono Giamboni, a cui pure è attribuita la traduzione di molte altre opere in prosa. Egli era figlio di messer Giambono del Vecchio e si trova mentovato in documenti che vanno dal 1262 al 1296. In ogni caso, adunque, la sua traduzione del *Tesoro* appartiene alle più antiche.

Un'esposizione popolare della scienza celeste e dei fenomeni terrestri fu data, in una forma che è già disinvolta, e in dialetto aretino, da frate Ristoro d'Arezzo nei suoi otto libri *Della composizione del mondo* (v. la tavola aggiunta: *Un foglio della composizione del mondo di Ristoro d'Arezzo*), da lui condotta a fine nell'anno 1282 in un chiostro della sua città natìa. Egli lavorò attingendo più volte a fonti latine e ad arabiche tradotte in latino, da lui citate, e a mala pena va libero dalle molte ed errate opinioni medievali con tutte le loro idee

superstiziose: ma pure già egli incomincia a fare osservazioni di suo e a volgere l'attenzione sua a cose che dalla maggior parte degli uomini d'allora non saranno state punto osservate. Dei casi della sua vita non conosciamo nulla di certo.

Sui monti egli scava pesci petrificati e, dalla loro presenza e da quella di sabbie e di ciottoli in quei luoghi, conchiude che là in origine dovettero essere delle acque. Con molta evidenza egli descrive un eclissi totale di sole: la durata dell'oscurità e la posizione del sole, l'apparir di Mercurio e delle altre stelle intorno al sole, l'angoscioso atteggiamento degli animali, il raffreddarsi della terra e dell'aria. È, inoltre, molto interessante quanto egli ci racconta del rinvenimento, presso Arezzo, di certi vasi antichi. Essi " per lo diletto facieno smarrire (1) li conoscitori, e li non conoscitori per la ignoranzia non ne riceviano diletto, spezzavanli e gettavanli via „. Alcuni artisti ne conservavano i cocci come reliquie e pensavano che i vasi fossero stati fabbricati in cielo. Nell'ultimo periodo del capitolo poi, tutto ingenuo si manifesta l'amor di patria del frate: " Fu pensato che quella suttilissima nobilità di vasa, li quali fôro portati per tutto lo mondo, fosse conceduta da Dio per molti temporali (2) in la detta città (3), per grazia delle nobili contrade e delle mirabili riviere là ove fu posta quella città: imperciò che li nobili artefici si dilettano nella nobile riviera, e la nobile riviera addomanda li nobili artefici „.

In una lingua meravigliosamente pura e scorrevole per questo tempo, sono le traduzioni delle storie di Paolo Orosio e dell'*Arte della guerra* di Flavio Vegezio, allora appunto state fatte, si dice, da Bono Giamboni. Un *Fiore di Retorica* ovvero *Retorica nova*, che è un rifacimento della *Rhetorica ad Herennium*, deve essere invece di frate Guidotto da Bologna che la dedicò a re Manfredi (a. 1254-66). È un'istruzione dei laici per scrivere in italiano, che nei tempi che seguirono, fu più volte rimaneggiata. A Brunetto Latino viene attribuita, con certa sicurezza, la traduzione di tre orazioni di Cicerone, e probabilmente egli tradusse anche la prima contro Catilina. D'ignoto autore sanese possediamo una pregevole traduzione delle favole d'Esopo che ci fa passare a dire delle opere dottrinali, con espresso intento morale, che piacquero tanto al modo di pensare del Medio Evo.

Le più antiche devono esser state le traduzioni dei Distici di Dionisio Catone e dell'*Arte di amare* di Panfilo, in dialetto veneziano. I Distici latini di Catone sono originarî del terzo o del quarto secolo di Cristo e furono molto adoperati come libro scolastico per imparare il latino, in modo che il discente era iniziato contemporaneamente nella lingua a lui straniera e nella dottrina morale. La traduzione veneziana è fatta appunto anche per questo scopo. Essa segue parola per parola una decomposizione in prosa latina dei distici, le cui parole sono ordinate come nella costruzione italiana, spesso interrotta da brevi aggiunte dichiarative. Più volte il testo latino è frainteso e sformato. Ma anche più manchevole, e di gran lunga, è il sapere del traduttore di Panfilo. Non solo il testo latino formicola dei più incredibili sbagli che la traduzione ha fedelmente fatti suoi, ma anche le stesse lezioni giuste sono pienamente fraintese. È, forse, un lavoro da scuola. Ad ogni modo, esso non è punto in grado di darci la minima idea del leggiadro componimento poetico che tratta dell'arte di amare.

(1) Perdere il senno.
(2) Per molto tempo.
(3) Arezzo.

Istruzioni morali per la vita giornaliera contiene il libro: *Fiore e vita di filosafi ed altri savii ed imperadori*, che probabilmente fu composto da un ignoto Pisano tra il 1260 e il 1290 secondo la grande enciclopedia di Vincenzo di Beauvais. Alla descrizione, per lo più molto breve, d'un savio o d'un imperatore dell'Antichità seguono loro azioni o sentenze degne di considerazione. L'opera è stata spesso raffazzonata e, in quest'occasione, vi sono stati introdotti in parte altri filosofi e anche personaggi del Cristianesimo. L'esposizione, per lo più una traduzione letterale, ampliata qua e là e appropriata, con l'ommissione di nomi e con grande abbondanza di parole, ad un incolto circolo di lettori, ha ancora alcun che d'inetto e d'ingenuo. Il più caratteristico è ciò che vi si narra di Socrate, laddove l'autore vi ha tratteggiato, in maniera tutta sua, le relazioni del savio con le sue donne.

" Socrate fue grandissimo filosafo in quel temporale, e fue molto laidissimo a vedere... Ed aveva due mogli in quel tempo, le quali molto contendeano e garrivano insieme e tencionavano spesso, per ciò che 'l marito mostrava amore oggi più all'una e domane all'altra. Poi che Socrate le trovava garrire, si le inizzava per farle venire a' capelli, e facevasine beffe, veggendo ch'elle contendeano di così vilissimo uomo. Sicchè un giorno venne ch'elle si tiravano i capelli, ed elli facea beffe di loro, ed elle se n'avvidero e in concordia si lasciarono, e vennerli in dosso e miserlo sotto e pelarollo sì che di pochi capelli, ch'elli avea, non li ne rimase veruno. E quegli lievasi e viene fuggendo, ed elleno detroli co' bastoni battendolo, e diederli tante che lo lasciarono per morto. Sicchè allora si partì con alquanti suoi discepoli e andonne in un luogo campestro e remoto dalle genti, per potere meglio studiare, ed ivi fece molti libri de' quali sono tratti questi fiori „. Segue un certo numero di sentenze attribuite a Socrate.

Meravigliosamente acute e sensate sono spesso le definizioni di Secondo, prese alla lettera dall'originale, e che risalgono per lo più a fonti classiche: " Che è la fede? La fede si è maravigliosa certezza di cosa non saputa. Che è l'amistà? L'amistà è agguaglianza d'animi. Che è il corpo? Il corpo è immagine dell'anima. Che è morte? Morte è sonno eternale, paura de' ricchi, disiderio de' poveri, avvenimento da non cessare, ladrone degli uomini, cacciatrice della vita, risolvimento di tutti „.

Simile del tutto nel disegno e nello scopo, ma assai più importante, è il *Fiore di Virtù* (v. la figura a pag. 69), che, nella sua forma originale, con sentore di dialetto, fu composto da frà Tommaso Gozzadini da Bologna che scriveva nella seconda metà del secolo XIII. La virtù o il vizio, del quale si tien parola, vi è dapprima descritto e dichiarato, aggiuntavi una comparazione tolta dalla vita degli animali. Segue una filza di sentenze morali dei più diversi scrittori, alla rinfusa, e vi si aggiunge, in fine, qualche racconto a dichiarazione del tutto. Questi racconti sono, come quelli del *Novellino*, tolti dai più diversi campi, ma vi è aggiunto un carattere dottrinale. Un esempio, meglio che tutt'altro, farà conoscere il carattere del libretto.

" Magnanimità, secondo che Tullio dice, è a intendere in alte e nobili cose e di grande valore, non ammiserando l'animo a cose vili e di niente utilitade, ovvero necessitade, ma cercando con animo magno di cose durabili e degne d'onore e di laudabile fama. E puossi appropriare la virtù della magnanimità al girfalco, che si lascerebbe in prima morire di fame, ch'egli mangiasse d'una carne marcia; e non si diletta a prendere se non uccelli grossi. Santo Agostino dice della magnanimità: Lo leone non fa guerra alla formica, e l'aquila non prende le mosche. Tullio dice: L'animo

della valorosa persona si conosce per le grandi opere. Seneca dice: Alcuna cosa non è sì forte, nè sì aspra che l'animo delle persone non la vinca. Alessandro dice: Meglio è la nobile morte che la vile signoria. Nelle storie di Roma si legge che un medico d'uno che aveva nome Pirro, ch'era nimico de' Romani, mandò agli Senatori, che s'eglino gli volessono dare certa quantità di danari, egli attossicherebbe Pirro; e gli Senatori rispuosono di no; poich'eglino non dilettavano di cose vili; e ch'eglino il voleano vincere per arme e non per tradimento. E incontanente mandarono ambasciatori a Pirro, dicendo che si guardasse dal suo medico ».

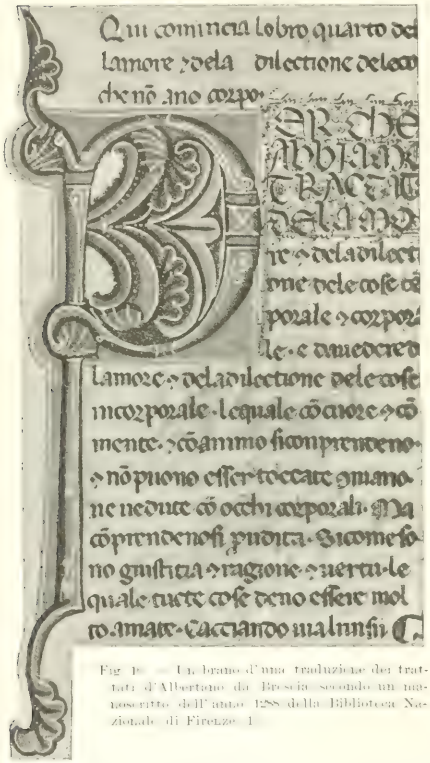


Fig. 1. — Un brano d'una traduzione dei trattati d'Albertano da Brescia secondo un manoscritto dell'anno 1288 della Biblioteca Nazionale di Firenze. 1

Il libro, che nel secolo XIV ebbe una veste toscana che è modello, rimase poi, per secoli, un prediletto del popolo italiano. Una delle principali fonti del Gozzadini sono stati i tre trattati morali del giudice Albertano da Brescia che mostrano una cultura e una erudizione non comune per quei tempi. Il primo: *De amore et dilectione Dei*, deve essere stato scritto da Albertano a Cremona nel 1238 essendo prigioniero dell'imperator Federico. Il secondo: *De arte loquendi et tacendi*, seguì nel 1245, e il terzo: *Liber consolationis et consilii*, nel 1246 o nel 1248. Questo trattato fu voltato in italiano fino dal 1268 da Andrea da Grosseto a Parigi, e nel 1275 il notaio Soffredi del Grazia da Pistoia ne fece una seconda traduzione giovandosi della prima. Seguirono anche altre traduzioni nel secolo XIV. Andrea ha un'esposizione bellamente scorrevole e buona lingua: Soffredi ha conservato il suo dialetto natìo.

(1) Trascrizione del manoscritto.

Qui comincia lo [l]ibro quarto del-
l'amore *et* dela dilectione dele co[se]
che non ano corpo

PERCHE ABBIAMO TRACTATO DELL'AMORe *et* dela dilectione dele cose temporale *et* corporalle, è da [ve]dere [de]l amore *et* dela dilectione dele cose incorporale, le quale *con* cuore *et con* mente *et con* animo [de]siderare *et* [a]mare debbiamo, ne [ve]dute *con* mano, ne [ve]dute *con* occhi corporali. Ma comprendeno per [in]tendimento *con* giustitia *et* ragione *et* vertù, le quale tucte cose deno essere molto amate. Cacciando una [al]tra

Mentre i due primi trattati confortano i loro ovvii precetti morali con le autorità più diverse e però non interessano troppo, il terzo è degno di considerazione per la sua forma, che, alla sua volta, dà a divedere la predilezione del Medio Evo per dichiarare i precetti morali con sensibili esempi. Albertano si volge a suo figlio Giovanni e gli racconta la seguente storia. Un giovane di nome Melibeo esce di casa e si lascia a dietro moglie e figlia. Avvedutisi di ciò tre suoi nemici, gli si cacciano in casa, ne picchiano la moglie Prudenzia e ne feriscono la figlia in cinque parti del corpo. Quando Melibeo ritorna a casa e scorge l'accaduto, piange ad alta voce e si strappa i capelli. La moglie lo lascia sfogare, ma poi incomincia ad ammonirlo. Essa lo consola con citazioni di Paolo, di Catone, di Seneca e di altri, e sa condurlo al punto di perdonare a' suoi nemici e di riconciliarsi con loro.

Non molto più tardi, cioè nel 1288, fu anche tradotto sopra un testo francese il trattato latino del cardinale e arcivescovo di Bourges, Egidio Colonna di Roma, *De regimine principum*. Un'imitazione veneziana del medesimo libro del Minorita fra Paolino sotto il titolo *De regimine rectoris*, che tratta del dominio su sè stesso, sulla famiglia e sullo Stato, appartiene già al XIV secolo (a. 1313-22). E ora noi dobbiamo ritornare anche una volta a Bono Giamboni. Egli si occupò con ardore anche delle dottrine morali e filosofiche del suo tempo. Certamente viene da lui la libera traduzione del celebre libro d'Innocenzo III: *De contemptu mundi sive de miseria humanae conditionis*, sotto il titolo: *Della miseria dell'uomo*. Con minor certezza gli si attribuisce la traduzione del libro latino: *Viridarium Consolationis*.

Il primo dei trattati, puramente ascetico, dipinge coi colori più esagerati la miseria dell'uomo sulla terra e, dopo la morte, descrive l'Inferno a i quindici segni che devono precedere il giudizio finale, e dimostra in che modo si possa salvare l'anima. Il *Viridarium consolationis* tratta delle virtù e dei vizi con molte citazioni che sono recate innanzi come prova della verità delle cose esposte. " E chiamasi questo *Giardino di consolazione*, imperò che, siccome nel giardino altri si consola e trova molti fiori e frutti, così in questa Opera si trovano molti e begli detti, li quali l'anima del divoto leggitore indolcirà e consolerà e troverà molti fiori e frutti „.

Il Giamboni procede più indipendente nella sua opera principale: *Introduzione alle virtù*. Incitamento a scriverla gli è stato dato certamente dal libro di Boezio: *De Consolatione Philosophiae*. Ma le due opere vanno d'accordo solamente a principio ed esternamente; nell'esposizione, ciascuna va presto per la sua via. Mentre la filosofia di Boezio è ancora classica, presso il Giamboni, come sempre nel Medio Evo, essa è un'ancella della teologia. Un tratto fortemente ascetico pervade anche tutto questo scritto.

All'autore oppresso dalla sventura si mostra una notte la filosofia per guarirlo, come medico, della sua malattia e l'esorta a manifestargliene la cagione. Questa si sta nella perdita dei beni terreni, degli amici, degli onori e dei doni della natura. La filosofia, allora, convince il suo discepolo che queste cose non solo sono un nulla, ma anche che egli si deve rallegrare della loro perdita, perchè esse facilmente gli posson chiudere la via all'eterna salute. Egli deve trarsi a dietro dalle vanità del mondo e lasciarsi guidare, per l'angusta via del cielo, dai veri amici dell'uomo che sono le virtù. Per imparare a conoscerle, il Giamboni imprende un viaggio sotto la guida della filosofia. Si amplifica, allora, l'esposizione in un ricco quadro allegorico. I due viaggiatori visitano Fede, la fede cristiana, vedono, in una battaglia, le virtù

riportare una vittoria sui vizi. Le virtù, finalmente, impartiscono al Giamboni una lunga serie d'insegnamenti e lo accettano qual loro fedele.

Il concetto della lotta tra le virtù e i vizi risale alla *Psicomachia* di Prudenzio, il quale ha descritto il contrasto delle virtù e dei vizi nel petto dell'uomo sotto una tale immagine allegorica: l'autore però, anche qui, s'è comportato molto liberamente. L'opera poi è, quanto al contenuto, importante perchè in essa appunto l'argomento filosofico e religioso, tanto gradito nel Medio Evo, dell'emancipazione dell'anima dal mondo cooperandovi la filosofia cristiana, vi è trattato con una allegoria rigorosamente condotta. Come documento poi della lingua, essa, insieme alle traduzioni del Giamboni, occupa uno dei primi posti tra le scritture in prosa del secolo XIII.

Così a poco a poco, nel secolo XIII, la prosa italiana occupò tutti i campi; soltanto in quello della storia il latino mantenne il sopravvento. I quattro brevi notamenti in forma di cronaca che di questo secolo possediamo in lingua italiana, possono a stento pretendere il nome di prosa letteraria. La così detta *Cronichetta pisana* del 1279 e l'*Antica cronichetta lucchese* sono a mala pena brevi notizie bene ordinate cronologicamente in un'esposizione inetta, mentre la *Cronaca fiorentina* racconta meglio e porge già parecchie notizie di maggiore importanza. Un quarto documento di questo tempo, la descrizione della battaglia di Montaperti d'un Sanese, ci è stato conservata soltanto in ampliati raffazzonamenti, dei quali tuttavia qualcuno lascia assai bene riconoscere la forma originale. Gli ultimi due documenti sono meno rozzi dei primi. Un tempo, è vero, si credette di possedere, di questo secolo, due assai più compiute esposizioni storiche: ma tanto i *Diurnali* di Matteo Spinelli da Giovenazzo quanto la *Cronaca fiorentina* del Malaspina sono state dimostrate essere falsificazioni di secoli posteriori, sì che noi non dobbiamo occuparcene punto.

II.

IL PERIODO TOSCANO

1. La poesia allegorico-dottrinale e la lirica della nuova scuola in Firenze.

Un vasto uso del simbolismo e dell'allegoria in opere religiose e dottrinali fu proprio, come è già stato fatto notare, del Medio Evo. Quanto alla prosa italiana la trovammo già, in vasta misura, nella *Introduzione alle virtù* di Bono Giamboni. Ma, contemporaneamente, sotto l'influsso della letteratura francese, nacque in Toscana anche una poesia allegorico-dottrinale. Più di tutti servì come modello il celebre *Romanzo della Rosa* di Guglielmo Lorris, rimasto incompiuto, che lo compose intorno al 1237, continuato poi e condotto a fine verso il 1277 da Giovanni de Meun. È una allegoria dell'amore, in cui la donna amata si mostra come una rosa che il giovane amadore cerca di cogliere. Tutte le manifestazioni dell'animo della fanciulla e tutte le circostanze che favoriscono il disegno del giovane o gli sono d'ostacolo, come timore, vergogna, gelosia, larghezza, maldicenza, ipocrisia e altre, v'entrano come personaggi che operano e agiscono. La prima parte fu imitata da un anonimo poeta toscano nel *Detto d'amore*, scritto, pare, non molto dopo la metà del secolo, e di cui ci è rimasto un solo frammento di quattrocento settenari rimati due a due. Nelle rime, il poeta si è sottoposto alla tortura di formarle con parole o con frasi che hanno lo stesso suono, ma significato diverso, artificiosità già ben nota ai Provenzali. Però è avvenuto che spesso s'è reso difficile ad intendere e che n'è anche più diminuito il merito della poesia che, pur senza ciò, è ben scarso.

Per consiglio d'Amore, il poeta compone un *Detto* in lode del dio al quale egli, in onta all'opposizione della ragione, desidera di servire eternamente. Descrive, in un lungo brano, le bellezze d'Amore, gli protesta la sua fede e spera di averne il premio desiderato. Ricchezza gl'impedisce di raggiungere per la via più breve la sua meta e gli fa sapere che egli deve procacciarsi l'alleanza di Venere contro Gelosia per ottenere il compimento de' suoi voti. Se però vuole andare innanzi per la via più breve, quella custodita da lei, porti oro e argento con sè e si guardi da Folle-Larghezza che ha per servitore Povertà. La chiusa contiene pure alcuni insegnamenti d'Amore.

Molto più erudito e più importante è un rifacimento tutto libero del *Romanzo della Rosa*, detto *il Fiore*, in 232 sonetti, d'un certo Ser Durante, che pure era toscano e probabilmente fiorentino, perchè, in luogo d'una rosa, sempre

vi si rammenta solamente un fiore. Il poeta, che scriveva negli ultimi dieci anni del secolo XIII, si servì a preferenza della continuazione del *Romanzo della Rosa*, assai più satirica e cinica, di Giovanni de Meun, che bene s'attalentava alla sua propria indole. Egli toglie via dal suo originale tutte le digressioni nel campo della scienza, della teologia e della storia, e si appaga di rifar quelle parti che trattano dell'amore. Così noi c'incontriamo in un'opera ponderata, che ha unità in sè, che, non ostante l'allegoria, ha vita drammatica.

Essa rappresenta la vittoria dell'amore sensuale sulla resistenza del Fiore, che, alla fine, si dà all'amante suo, dopo che i suoi difensori allegorici, come Timore, Verecondia e altri, in una terribile battaglia con l'aiuto di Larghezza, Cortesia, Compassione, Segretezza (Ben-Cielar) e altri, e in fine di Venere stessa, sono stati battuti.

Prima di Ser Durante e contemporaneamente all'ignoto autore del *Detto d'Amore*, Brunetto Latino, indottovi da modelli francesi e in particolare dal *Romanzo della Rosa*, scrisse il *Tesoretto*, allegorico e didattico. Egli stesso chiamò semplicemente *Tesoro* il suo componimento poetico per distinguerlo dal *Gran Tesoro*, il francese *Trésor* (v. pag. 64). Il titolo, ora consueto, si trova già nel commento alla *Divina Commedia* del Boccaccio. Da ciò che ne dice lo stesso Brunetto, si deve inferire ch'egli scrisse questa sua poesia in Francia quando già lavorava intorno al *Trésor*. Ad un certo punto egli dice che:

" Dell'altre non prometto, | Cerchi nel gran Tesoro,
Di dir, nè di rimare, | Ch'io farò per choloro
Ma chil vorrà trovare, | Ch'anno lo chor più alto „.

Il *Tesoretto*, perciò, è un estratto dell'opera maggiore per un circolo di lettori di meno elevata coltura. Per renderne più gradito il contenuto, il poeta s'appiglia all'allegoria e alla rima e tralascia molte cose che si trovano nell'opera maggiore. Ma poichè gli riusciva difficile di esprimere in versi con sufficente chiarezza i suoi pensieri, intese di aggiungere alla fine del componimento, e forse anche in altri punti, ulteriori dichiarazioni in prosa italiana. Egli però non le scrisse allora, perchè il *Trésor*, allora appunto, domandava per sè tutta l'opera sua. Il componimento è in settenari che rimano due a due ed è dedicato, nella introduzione, ad un eccelso personaggio, probabilmente al re di Francia, Luigi IX.

Tornando il poeta da un'ambasceria, riceve notizia della disfatta dei Guelfi fiorentini. Caduto in dolorosi pensieri per le discordie della sua patria, egli perde la diritta via e si trova d'un tratto in una selva meravigliosa. Là, s'incontra nella Natura, ne ammira la bellezza e ne riceve certi insegnamenti. Accomiatato da lei e attraversato un luogo selvaggio, giunge ad un'amena pianura. Là egli vede imperatori e re, maestri del sapere e molti altri. Ma a tutti sovrasta, seduta in trono una imperatrice, la Virtù con quattro regine, che sono le sue quattro figlie, cioè le Virtù cardinali, le cui dimore egli visita una dopo l'altra e delle quali descrive il corteggio. Brunetto si toglie di là per visitare Ventura e Amore. Giunge ad un prato fiorito che continuamente cambia d'aspetto ed è pieno di genti liete e di genti triste. Nel mezzo, sovra un alto trono, sta Piacere, un giovinetto alato, che scaglia incessantemente dall'arco [illegible] dentro la folla. Lo circondano quattro donne che governano la gente, cioè: " Paura e Disianza E Amore e Speranza „. La loro vista porge occasione al poeta di esporre [illegible] dei Provenzali, intorno all'originarsi dell'amore dalla vista [illegible] v. pag. 36) e di parlare delle diverse disposizioni dell'anima che domi[illegible] preso d'amore. E ciò non sorprende, perchè egli ha scritto anche una can[illegible] nello stile della scuola poetica siciliana. Cade egli stesso in potere d'amore, ma

Il Palazzo della Speranza.

Il Palazzo della Speranza.

Le parole che stanno all'esterno della figura, significano: In alto: *Spes* (la Speranza), a sinistra: *Sperantes* (quelli che sperano), sotto a sinistra: *Desperati* (i disperati), sotto a destra: *Spei palatium* (il palazzo della Speranza). Sulle cinque torri (da sinistra a destra) si deve leggere: templu*m* terrene poten*tie* (tempio della potestà terrena); templu*m* uirtutu*m* (tempio delle virtù); te*m*plu*m* dei (tempio di Dio); te*m*plu*m* sanitatis *et* vite (tempio della sanità e della vita); te*m*plu*m* amo*r*is (tempio dell'Amore). Il testo che sta sotto la figura, suona così:

Incipit VI pars documentorum amoris de ludo spe *que habet* documenta — VII. *prohemium* ad hanc partem.

prohemium	Ecco Speranza, che tempera pena,	fola lectura perpen-
hec	conforta e redde lena;	di *eius* neque-
fpem	cofi da morte quafi a uita mena.	at direc-
que		tura. Sic
temperat	[U]edete fomma d'amor prouedença,	itaque fimi-
omnes a penam	che inde ben, che tenca	le dico de
confortat	donna cotal cadeua ogni potença.	aliif dom*ina*-
et tam *et* del		buf de
uiref ad	Poi fi guardate ben la fua figura;	hac *supra*
uitam fi-	che gia vol per lectura	imaginif
militer ut	non fi poria ueder fua derittura.	aliquaf
nos ducit.		ration*e*f et
Intuea-	Cofi dell'altre dico il fimigliante;	de huif *etiam*.
mini fum-	di queſta dico alquante	
mam quam	[illegible] che fon tante.	

Il latino a sinistra è la traduzione dei versi 1-4, quello a destra è la traduzione dei versi 8-12. Il commento, che richiederebbe traduzione e testo, è stato lasciato per mancanza di spazio.

Il Palazzo della Speranza (Spei palatium) dai «Documenti d'Amore» di Francesco da Barberino.

Autografo, del secondo decennio del secolo XIV, nella Barberiniana di Roma.

Ovidio lo salva, ed egli, prima di viaggiar oltre, fa penitenza. Assolto dai suoi peccati, rinunzia al viaggio verso Ventura, ma ritorna nella selva per visitare le regioni delle sette arti liberali e molte altre regioni. Viaggia tanto lontano che giunge alla sommità del monte Olimpo. Là egli incontra Tolomeo, " *maestro di storlomia e di filosofia* „, un venerando vecchio dalla lunga barba che l'istruisce in prosa intorno alle sue domande.

Con ciò finisce il componimento poetico e l'opera. Rimase però lavoro non finito. È un arido trattato in versi monotoni, angolosi sovente. L'allegoria, in luogo di recare un afflato di poesia leggiadra nella descrizione di tante figure femminili, nell'inettezza sua fa effetto grottesco. Eppure, quest'operetta occupa un posto d'onore nella letteratura italiana, come il primo precursore della maggiore opera poetica di essa, la *Divina Commedia*. Sotto un riguardo poi più largamente storico, il *Tesoretto* avanza di pregio per il fatto che simili esposizioni enciclopediche in poesia s'incontrano più volte nella letteratura del più tardo Medio Evo e anche dell'Evo moderno fino ai *Giuochi a dialogo (Gesprächsspiele)* dell'Harsdörfer.

Di gran lunga più recenti sono i poemi allegorici di Francesco da Barberino nato nel 1264, nel villaggio di Barberino in Valdelsa. A Bologna, indi a Firenze fu notaio; ma poi, nel 1304, per ragioni politiche dovette abbandonar Firenze e recarsi a Venezia. Di là, nel 1309, fu mandato ad Avignone per commissione politica, e questa sua dimora in Francia gli giovò per procacciarsi fondata conoscenza della letteratura francese e della provenzale. Quando Arrigo VII mosse verso l'Italia, Francesco, come Dante, gli scrisse per confortarlo all'impresa e già stava per recarsi da lui quando gli giunse la notizia della morte di esso Imperatore. Potè tuttavia, dopo questo passo, ritornar presto a Firenze. D'allora in poi sembra ch'egli abbia atteso quasi esclusivamente alla sua professione. Morì di peste nel 1348. Oltre una raccolta di novelle andata perduta, oltre alcune canzoni e alcune lettere latine, Francesco compose due estesi poemi dottrinali in veste allegorica. I *Documenti d'Amore*, scritti per la maggior parte in Provenza, furono terminati in Italia nel 1313 e provveduti d'una traduzione latina e d'un commento in latino, intorno al quale il poeta lavorò per quindici anni e che è molto importante per le notizie che risguardano la letteratura italiana e la provenzale. Il poema, con verseggiatura irregolare, altro non è che un trattato di morale che contiene per tutti certe regole di vita. Amore non è già l'amor sensuale, che Francesco dice essere un delirio, sì bene l'amore per ogni cosa buona.

Per comando di Amore, il poeta raccoglie tutti i servitori e tutte le ancelle del dio, il quale, per mezzo d'Eloquenza, espone loro i suoi precetti. Dodici dame li trascrivono, e Francesco deve riordinarli e comunicarli a quelli che non poterono essere presenti alla radunanza. Le dodici dame sono Docilità, Industria, Costanza, Discrezione, Pazienza, Speranza, Prudenza, Gloria, Giustizia, Innocenza, Gratitudine, Eternità. Secondo queste rubriche, l'opera si divide in dodici sezioni, sul principio delle quali, nel manoscritto, è ritratta ogni volta per figura l'allegorica immagine secondo l'idea del poeta, dichiarata poi nei primi versi (v. la tavola colorata " il Palazzo della speranza „). Le singole parti tuttavia non sono condotte con misura eguale. Le più importanti sono quelle della docilità, dell'industria, della prudenza, nelle quali, fra gli altri insegnamenti, si dànno anche quelli intorno all'arte del gentil conversare, intorno al modo di contenersi per le vie, in chiesa, a tavola, suggerimenti ai giovani di buona famiglia che intendono passare ai servigi di principi e di signori di gran condizione, e regole

di prudenza per ogni condizione della vita. L'opera procede dalle più diverse fonti provenzali, francesi, latine e italiane, che però tutte vi sono adoperate assai liberamente, e dalla molta esperienza propria dell'autore.

L'altra opera di Francesco: *Del Reggimento e costume di donne*, incominciata prima dei *Documenti*, ma finita tra il 1318 e il 1320, tratta nella maniera più estesa come debbansi contenere le donne d'ogni stato e d'ogni età in ciascuna condizione della vita. Essa consta di una introduzione e di venti sezioni che, come quelle dei *Documenti*, sono scritte in versi di varia misura per lo più senza rima, tra i quali tuttavia vanno inseriti frequenti tratti in prosa.

Ad instanza e con l'aiuto dell'Intelligenza, cioè della universale Intelligenza, che, secondo la filosofia scolastica allora dominante, procede immediatamente da Dio, pervade tutto il mondo e illumina lo spirito degli uomini, imprende Francesco a scrivere un libro quale finora mancava, un libro, da cui le donne possano imparare costumi gentili. Dopo una disposizione della materia che discende fino a singoli particolari, egli volge gl'insegnamenti suoi alle fanciulle che entrano nell'età da marito, a quelle che già vi sono entrate, a quelle che già l'hanno oltrepassata, a quelle che si maritano quando più non speravano tanto, alle donne maritate, a quelle che hanno perduto il marito, alle vedove che si rimaritano, alle donne che in casa assumono veste religiosa o vanno in un chiostro o vivono in romitaggio, alle dame di compagnia, alle serve, alle nutrici, alle schiave e alle altre donne di più basso stato. Nelle ultime sezioni, Francesco tratta di precetti comuni a tutte le donne, della loro acconciatura, delle loro ubbie, delle loro consolazioni nella sventura, delle diverse maniere d'amore, dei diversi giuochi di società coi cavalieri e di cose simili. I passi in prosa che vi sono inseriti, contengono novelle morali intese a dichiarare i precetti assegnati. Alla fine, Donna Conclusione fa alcune preghiere, e Francesco presenta l'opera sua, omai finita, ad Intelligenza che per essa gli dona una pietra preziosa della sua corona.

Anche quest'opera, nel manoscritto originale ora perduto, al principio di ciascuna sezione aveva certe rappresentazioni allegoriche figurate che si riferivano al contenuto del capitolo e a cui il principio di ciascuna direttamente si riferiva. L'estensione delle singole parti anche qui è molto disuguale, l'ordinamento della materia non ha metodo, l'arte espositiva raramente si leva al di sopra della mediocrità. Il contenuto, tuttavia, di molti capitoli è molto importante per farci conoscere l'educazione e la condizione della donna sul volgere del secolo XIII. Perchè, se anche l'occasione al compor quest'opera è venuta da modelli stranieri, il contenuto tuttavia, nella parte sostanziale, è del tutto originale.

Dell'Intelligenza si occupò anche un altro poema allegorico, in 309 strofe, press'a poco contemporaneo, che da essa ebbe appunto il titolo d'*Intelligenza*.

Il poeta, forse il cronista fiorentino Dino Compagni, apre l'opera sua con una descrizione della primavera, leggiadra sì, ma tolta in prestito ai Provenzali. In questa splendida stagione dell'anno, un dolce amore per una Donna bellissima gli è penetrato nel cuore. Sul capo ella porta un'aurea corona che reca sessanta pietre preziose. Queste e le loro virtù vengono descritte una ad una. Cotesto è adunque soltanto uno dei tanti *Lapidari*, così graditi nel Medio Evo, posto in versi con tutte le sue parti favolose. Nel palazzo, in cui abita la bella donna con la sua corte, una delle stanze è segnalata in particolare da meravigliose sculture e pitture sulle pareti, dove si vede, per esempio, figurata tutta la storia di Cesare, la descrizione delle quali pitture e sculture richiede non meno di 139 strofe (v. la tavola aggiunta: *Due rappresentazioni tolte dai "Fatti di Cesare", che servirono di fonte al poema l'Intelligenza*). Quando la Dama volge gli occhi al

Due illustrazioni dei " Fatti di Cesare „ adoperati nell'*Intelligenza*.

Firenze, Biblioteca Riccardiana. Codice 1538; principio del XIV secolo.

Dichiarazione delle illustrazioni.

In alto: Il mago Airone che fa ardere tre fiere; Sacerdoti che portano in processione lo scudo sacro; Airone che lava col vino la fronte alla vittima sacrificale.

In basso: Cesare e Cleopatra a banchetto.

poeta, egli impallidisce per l'ambascia. Ella però gli fa cenno d'avvicinarsi e ne accoglie graziosamente la dichiarazione d'amore. Il poeta, allora, toglie il velo della sua allegoria e dichiara una ad una ogni cosa. La Dama è l'Intelligenza, il palazzo, in cui essa abita, l'anima e il corpo. Le singole stanze sono le singole parti del corpo. Per esempio, la gran sala è il cuore; la stanza per l'inverno, la milza; la stanza per l'estate, il fegato; la cucina, lo stomaco. Le belle immagini sono le ricordanze; la cappella è le fede; le finestre sono gli occhi; l'udito e il tatto, i portinai; e così di seguito.

Questa goffa allegoria è la sola parte originale nella poesia. Il *Tesoretto* può darsi che abbia servito da modello. Gli episodi che ingombrano interamente il poema, sono tolti da originali francesi o da traduzioni italiane di tali, fra cui i *Fatti di Cesare* (v. pag. 68). L'uso di questi modelli giunge sino a riprodurli alla lettera. Oltre a ciò, come già fu notato, vi è manifesta l'influenza della letteratura provenzale, mentre il poeta, nel suo modo di concepir l'amore, segue le idee del Guinizelli (v. pag. 37). La lingua è guasta da molte parole francesi. È notevole poi il metro, che è la nona rima, cioè l'ottava a cui s'aggiunge un nono verso che va rimato col secondo, col quarto e col sesto (*a b a b a b c c b*).

Accanto alla poesia allegorica, si svolse in Firenze, fino a toccare il suo più alto fiore, la lirica filosofica procedente dal Guinizelli. La scuola poetica che la coltivò, è detta del *dolce stil nuovo* secondo un celebre passo di Dante nella *Divina Commedia* (*Purg.*, XXIV, 57). Il suo maggior poeta è Dante stesso; il capo-scuola, secondo il giudizio di lui, il suo primo amico, il profondo Guido Cavalcanti (*Purg.*, XI, 97). Il Cavalcanti discendeva da una nobile famiglia guelfa, molto antica e ricca, ed era nato intorno al 1255. L'educazione della persona non ne fu meno diligentemente curata della cultura dello spirito. Però egli divenne un perfetto cavaliere e un profondo pensatore. Ancor fanciullo fu fidanzato alla Bice, la figlia del celebre Farinata degli Uberti, la quale poi anche sposò. Nell'occasione d'un pellegrinaggio, s'innamorò a Tolosa d'una dama di nome Mandetta che egli celebrò in alcuni sonetti. Quando nel 1300 di nuovo scoppiarono violentemente in Firenze le discordie intestine, dopo che i Guelfi, sotto la guida dei Cerchi e dei Donati, si furono divisi nelle due fazioni che dal 1301 in poi furono dette dei Bianchi e dei Neri, Guido ebbe parte tanto preponderante nei tumulti, che, insieme ad altri capi delle due fazioni, per decreto della Signoria, il 24 di giugno del 1300, fu allontanato dalla città. Ai fautori dei Cerchi, ai quali Guido apparteneva, fu assegnata, come luogo d'esiglio, l'insalubre Sarzana. Quand'essi, in riguardo del clima, dovettero dopo breve tempo rimpatriare, Guido portava già in sè il germe della morte. Morì il 27 o il 28 di agosto del 1300. Poco prima del suo ritorno affidò egli ad una delle sue ballate più leggiadre l'espressione commovente del suo desiderio della patria e della donna sua e del presentimento della morte.

Il Cavalcanti ha riposto le idee sue intorno all'amore in una canzone stata spesse volte commentata, ritenuta dai contemporanei componimento della maggiore importanza.

È dessa un trattato in versi, composto in modo tutto scolastico, ad istanza d'una dama, difficile sovente ad essere inteso, senza valore poetico e senza caldi sentimenti. Secondo un metodo strettamente scientifico, il Cavalcanti intende di rispondere ad otto questioni: Dove abita Amore? Come nasce? Quali le sue qualità? Quale potere? Qual

natura? Come si manifesta? Qual piacere gli procaccia il nome d'Amore? Si può vedere visibilmente? A queste domande si risponde, a due a due, in una strofa, giovandosi l'autore abbondantemente della psicologia d'Aristotele. Le idee del Guinizelli già le abbiamo imparate a conoscere (v. pag. 37). Anche per il Cavalcanti l'Amore ha per presupposto un nobile cuore. Anche per lui la donna amata è un essere soprannaturale di cui non si può cercare in terra alcun possesso. L'Amore per essa purifica da ogni macchia terrena e guida alla più alta virtù. Ciò che è nuovo nelle sue idee, si è che si prova a conoscer meglio l'origine d'Amore, ma, prima d'ogni altra cosa, a scrutare più a fondo i singoli processi psichici che vi cooperano.

Se in questo trattato filosofico in versi e in altre sue poesie Guido ci si mostra quell'astruso e quel dialettico quale ce l'hanno dipinto molti dei contemporanei e il Boccaccio in una sua novella, molte altre sue poesie ce lo mostrano poeta gentile e di profondi sentimenti.

Così egli celebra la bellezza della donna sua che, quando s'avvicina, sembra un Essere superiore:

" Avete in voi li fiori e la verdura
E ciò che luce, od è bello a vedere.
. . . . . .
E chi d'Amor temesse, l'assicura
Vostro bel viso, e non può più temere.

Le donne che vi fanno compagnia,
Assa' mi piaccion per lo vostro amore;
Ed io le prego per lor cortesia
Che qual più puote più vi faccia onore
Ed aggia cara vostra signoria,
Perchè di tutte siete la migliore „.

E altrove:

" Beltà di donna e di piagente core,
E cavalier armati molto genti,
Cantar d'augelli et ragionar d'Amore,
Adorni legni in mar forte correnti,

Aria serena quand'appar l'albore,
E bianca neve scender senza venti,
Rivera d'acqua et prato d'ogni fiore,
Oro e argento, azzurro 'n ornamenti,

Passa la gran beltade e la piagenza
De la mia donna..... „.

Ma la lirica filosofica rinchiudeva in sè un pericolo a cui non potè sfuggire. Nacque un nuovo ciclo di pensieri e di espressioni convenzionali, che, come nella scuola poetica di Sicilia, sempre e sempre era ripetuto. Esso è già pienamente formato con Guido Cavalcanti e si trova presso tutti quelli che seguirono questa sua scuola. Si trovò appena un solo che non abbia ripetuto molte volte il tema dell'amore e del cor gentile. La donna amata è sempre un essere inarrivabile, sovrumano, che conferisce a chi l'ama ogni virtù. Amore ricompare qui come persona e, accanto a lui, viene tutta una schiera di spiriti d'amore che sono i processi psichici che ora rappresentano soltanto esteriormente la lotta delle passioni nel petto di chi è preso d'amore. Concetti astratti come Vergogna e Timore diventano dolorosi spiriti rossi e pallidi. Come tipico esempio di questo nuovo formalismo può servire il seguente sonetto del Cavalcanti:

" Per gli occhi fiere un spirito sottile,
Che fa in la mente spirito destare,
Dal qual si move spirito d'amare,
Ch'ogni altro spiritel si fa gentile.

E poi da questo spirito si move
Un altro dolce spirito soave,
Che segue un spiritello di mercede;

Sentir non può di lui spirito vile;
Di cotanta vertù spirito appare:
Questo è lo spiritel che fa tremare
Lo spiritel, che fa la Donna umile.

Lo quale spiritel spiriti piove;
C'ha di ciascuno spirito la chiave
Per forza d'uno spirito che 'l vede „.

La novella scuola annoverò presto molti seguaci. I più importanti intorno a questo tempo, oltre Dante, sono: Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi e Cino da Pistoia, che segna il passaggio a più recenti poeti. Lapo Gianni del Ricevuto da Firenze fu notaio in diverse città. Con Francesco da Barberino (cfr. pag. 77) egli era in società d'affari (v. la tavola aggiunta). Come il Cavalcanti, era degli amici più fidati di Dante, che, in un suo magnifico sonetto, desidera di por lui, Guido, sè stesso e le tre loro donne amate in un vascello incantato e di navigar su di essa per le onde intrattenendosi in eterni colloqui d'amore. In parecchie delle sue poesie, e sono per lo più le ballate, trovasi già profonda l'impronta della nuova maniera convenzionale della scuola. Come nelle poesie del Cavalcanti, v'è gran formicolìo di spiriti d'ogni maniera. Ma, altrove, è pur finezza meravigliosa di sentimenti. Della vita di Gianni Alfani ci manca ogni notizia. È possibile che egli sia una stessa persona col Gonfaloniere di Giustizia, dello stesso nome, in Firenze, dell'anno 1340 (v. pag. 91). Abbiamo ancora di lui un sonetto a Guido Cavalcanti e alcune ballate dalle quali sembra potersi ricavare ch'egli per qualche tempo, andò in bando da Firenze. Dino Frescobaldi era figlio di Lambertuccio. Nel 1317 era morto. In tutta una filza di suoi sonetti e di sue canzoni, egli canta del suo infelice amore. Il pensiero fondamentale delle sue più belle poesie si è il dolore e il desiderio di morire. Accanto però a molto di convenzionale noi vi troviamo un forte concepire personale, ed è cotesto il punto principale che distingue in particolare la nuova scuola poetica dalla precedente. Vi si aggiunge certa perizia e perfezione nella lingua e nella forma quali non si sono incontrate prima d'ora in grado eguale. Canzoni, sonetti e ballate hanno qui la loro definitiva conformazione.

Cino da Pistoia (v. la figura a pag. 83) discendeva dalla antica e nobile famiglia dei Sinibaldi e nacque a Pistoia prima del 1270. Poichè ebbe ricevuto in casa una accurata educazione, passò all'Università di Bologna per studiarvi giurisprudenza. Ritornò dottore in patria dove concepì una profonda affezione per la Selvaggia Vergiolesi che poi egli celebrò nelle sue poesie. Nella sua vita instabile e vagabonda, quale egli presto incominciò, entrò in alcune altre relazioni meno plato-

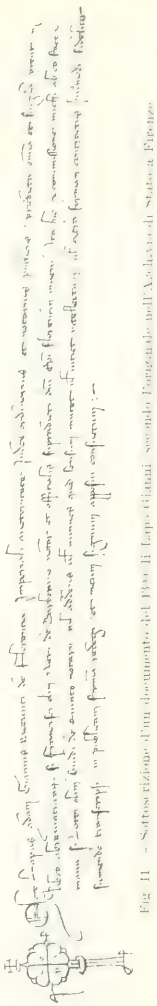


Fig. 11 - Sottoscrizione d'un documento del 1316 di Lapo Gianni secondo l'originale nell'Archivio di Stato a Firenze.

Trascrizione del documento.

Ego Lapus, quondam Giannis Ricevuti de Florentia, Imperiali auctoritate Judex ordinarius et notarius publicus, predicta omnia et singula prout in libro abreviaturarum [illegible] tradidi olim Neri de Barberino, notarii et officialis supradicti *domini* Episcopi florentini, manu mea propria scripta, ex commissione michi facta de ipsa manu per Lotti olim Guidi de Quinto, notarij, mihi addens vel minuens, quod ipsum mutet vel nullo intellectum vel extra formam contractus huiusmodi, fideliter fideliterque transcripsi, in publicam formam redegi et meum signum appposui consuetum.

6 *Voce* Wilmi e Percopo, *Storia della letteratura italiana*

niche che trovano un eco pure nelle sue poesie e che da Dante gli furono rimproverate in un sonetto di risposta. Come ardente ghibellino, salutò con gioia la venuta in Italia di Arrigo VII e s'affrettò, col duca Lodovico di Savoia, nel 1310, a recarsi a Roma per rendere favorevole ad Arrigo la città. Nel 1314, tornato nell'Italia superiore, compì il suo celebre commento ai primi nove libri del *Codex Justinianus* e incominciò, un paio d'anni dopo, a tener pubbliche letture di giurisprudenza in diverse città finchè sembra che poi stabilmente si fermasse nella sua città natia. Morì alla fine del 1336 o al principio del 1337. Gli fu eretta la tomba nel Duomo (v. l'illustrazione a pag. 85), e il Petrarca scrisse per la sua morte un bel sonetto. Oltre che con Dante e col Petrarca ancor giovane, fu legato d'amicizia con altri poeti e con celebri giuristi.

Una gran quantità di poesie, quasi trecento, ci sono state tramandate sotto il suo nome, che però non appartengono tutte a lui veramente. Le più appartengono alla sua gioventù. Una delle più belle è la canzone a Dante, nella quale egli cerca di consolarlo per la morte di Beatrice. Le altre liriche sono in grandissima parte liriche d'amore, in cui vengono celebrate e la Selvaggia e altre donne. Dante perciò chiama Cino *l'italiano poeta d'amore*. Fra le poesie politiche vanno segnalate quelle per la morte di Arrigo VII. In molte delle sue poesie Cino esagera la caratteristica maniera di poetare della sua scuola ed è ricercato ed oscuro nell'espressione. Di cotesto s'accorsero anche i suoi contemporanei, e Onesto Bolognese lo dice espressamente in alcuni sonetti a lui indirizzati. Ma in altre, specialmente in quelle per la Selvaggia, noi riconosciamo il poeta lodato da Dante. Con ricca fantasia vi descrive l'essere celeste che egli ardentemente adora. È cotesto un amore puro, alieno da ogni piacere sensuale, un desiderio, purificante il cuore, per un che di perfetto, di cui è immagine la donna amata. Cino esprime con verità e profondità anche il dolore per la separazione da lei, la disperazione per la sua perdita e il desiderio di morire.

Quand'egli ha visitato la sepoltura della estinta amica, scrive il seguente sonetto:

" Io fui 'n su l'alto e 'n sul beato monte,
Ove adorai baciando il santo sasso,
E caddi 'n su quella pietra, oimè lasso!
Ove l'Onesta pose la sua fronte.

E ch'ella chiuse d'ogni virtù 'l fonte,
Quel giorno che di morte acerbo passo
Fece la donna dello mio cor lasso,
Già piena tutta d'adornezze conte.

Quivi chiamai a questa guisa Amore:
Dolce mio dio, fà che quinci mi traggia
La morte a sè, chè qui giace il mio core.

Ma poi che non m'intese il mio Signore,
Mi dipartii pur chiamando Selvaggia:
L'alpe passai con voce di dolore „.

Gli ultimi seguaci della scuola del *dolce stil nuovo* vivono ancora fino alla metà del secolo XIV. Sennuccio del Bene da Firenze fu mandato in bando dalla sua patria insieme a Dante nel 1302; andò vagando lungamente per l'Italia, prese parte alle spedizioni di Arrigo VII e finalmente passò in Provenza dove ebbe relazioni con la famiglia Colonna e dove godè della stretta amicizia del Petrarca. Morì in età molto avanzata nel 1349. Dell'amabile semplicità di questo poeta può dare un'idea il seguente sonetto:

" Era nell'ora che la dolce stella
Mostra 'l segno del giorno a' vïandanti,
Quando mi apparve con umil sembianti
In visïone una gentil donzella.

Parea dicesse in sua dolce favella:
Alza la testa a chi ti vien davanti,
Mossa a pietà de' tuoi pietosi pianti.
Piena d'amore e, come vedi, bella,

A rimettermi tutta in la tua mano.
Tien me per donna, e lascia quella antica,
Prima che morte t'uccida, lontano. —
Io vergognando non so che mi dica;
Ma per donzella e per paese strano
Non cangio amor, nè per mortal fatica.
Ond'ella vergognosa volse i passi,
E piangendo lasciò gli occhi miei bassi „.

Franceschino degli Albizzi da Firenze, parente e amico del Petrarca, che viaggiò in Francia e morì di peste a Savona nel 1348, è meno importante e originale. Matteo Frescobaldi invece, figlio di Dino, che morì parimente di peste nel 1348 dopo una vita dissoluta, scrisse poesie vagamente fresche e leggiadre di forma, fra le quali vanno segnalate in particolare le ballate.

Questa scuola rimase quasi del tutto circoscritta alla Toscana; ne troviamo tuttavia alcuni seguaci anche nell'Italia superiore. Di Guido Novello da Polenta, presso il quale trovò Dante il luogo dell'ultimo suo rifugio, abbiamo ancora diciassette ballate e un sonetto. Egli nacque intorno al 1275, fu signore di Ravenna nel 1316, e nel 1322 andò Capitano del popolo a Bologna. Al tempo della sua assenza, suo cugino Onesto erasi impadronito della signoria di Ravenna. Diversi tentativi per riavere la città andarono a vuoto, e Guido morì a Bologna nel 1330. Le sue poesie, d'una sincerità che proviene dal cuore, mostrano nella maniera della espressione l'influsso di Dante. Un amico ammiratore e imitatore di Dante fu anche il veneziano Giovanni Quirini. Una copiosa raccolta di sue poesie, sonetti per lo più, s'occupa degli argomenti più vari, fra i quali l'amore e la religione tengono il più importante luogo. Migliori di tutte gli sono riuscite alcune ballate. A lui e a Guido Novello s'accosta anche Niccolò de' Rossi da Treviso, maestro di diritto, vissuto dal 1290 al 1340. Le sue poesie in gran parte non sono state ancora pubblicate.

Fig. 12. — Ritratto e saggio di scrittura di Cino da Pistoia. Il primo è tolto dal sepolcro di Cellino di Nese (1337), nel Duomo di Pistoia; il secondo è secondo un documento dell'anno 1324 nell'Archivio di Stato di Firenze.

Anche la poesia popolare e burlesca che noi già abbiam trovata a Firenze e a Bologna, mantiene il posto suo accanto al *dolce stil nuovo* col suo amore puramente ideale. Lo stesso Guido Cavalcanti imitò in due ballate le pastorelle provenzali che egli aveva imparate a conoscere al tempo del suo soggiorno nella Francia meridionale, se non prima d'allora. Mentre una, in cui egli descrive il suo incontro con due pastorelle che lo motteggiano per il suo innamoramento con la Mandetta, non si discioglie ancor del tutto dalla maniera filosofica di poetare, l'altra, con vivaci e delicati colori, tratteggia una sua avventura d'amore con una giovane pastora. Alcuni sonetti ci menano innanzi immagini palpabili

Trascrizione: Ego, Cinus de pistoria, confulo ut supra.

della vita giornaliera. Quando, per esempio, nell'estate del 1292 un'immagine della Vergine incominciò a far grandi miracoli e i monaci mendicanti dichiararono tutto ciò essere impostura, il Cavalcanti mandò a Guido Orlandi questo sonetto burlesco:

" Una figura della Donna mia
S'adora, Guido, a San Michele in Orto,
Che di bella sembianza, onesta e pia,
De' peccatori è rifugio e conforto.
E quale a lei divoto s'umilia,
Chi più languisce, più n'ha di conforto;
Gl'infermi sana, i Demon caccia via,
E gli occhi orbati fa vedere scorto.
Sana in pubblico loco gran languori,
Con reverenza la gente l'inchina,
Due luminara l'adornan di fuora.
La voce va per lontane cammina;
Ma dicon, ch'è idolatra, i Frà Minori,
Per invidia, che non è lor vicina „.

Questa stessa maniera troveremo noi in alcuni sonetti di Dante. Più esclusivamente lo seguirono alcuni altri poeti toscani. Una corona di sonetti di Folgore da San Geminiano, del quale, del resto, nulla sappiamo di certo, descrive i sollazzi propri dei singoli mesi dell'anno. I sonetti sono dedicati al sanese Niccolò di Nisi, al capo della *Brigata spendereccia* menzionata da Dante con amara ironia (*Inf.*, XXIX, 125 segg.) per il suo dissennato scialacquare. In Siena, che, dopo la battaglia di Montaperti, rapidamente era salita a gran credito e ricchezza, era incominciata, come anche nelle altre città di Toscana fiorenti omai per l'afforzarsi della borghesia e per i loro traffichi, una vita allegra, spensierata, materialistica, in contrapposizione alla inclinazione religiosa di quel tempo. Anche là, come a Firenze e altrove, si formarono brigate di giovani ricchi con l'intento solo di godere la vita in ogni maniera. La più celebre di esse fu la *Brigata spendereccia*, fondata intorno al 1280, i dodici membri della quale, in venti mesi, scialacquarono in un loro proprio palazzo 216.000 fiorini d'oro. Folgore ci chiarisce in proposito in che modo, ciascun mese, si sollazzasse questa brigata. Qui abbiam noi tutta una serie d'immagini abbozzate arditamente con mano sicura della vita reale, con evidenza d'espressione e perizia di forma.

Nel Gennaio, i giovani stanno a bere allegramente in sale ben riscaldate, fornite di coperte e di pelliccie preziose. Quando escono, gettano pallottole di neve alle fanciulle che li ammirano nei loro abiti pomposi. In Febbraio, vanno con mute di cani alla caccia. Tornati a casa con ricca preda, fanno apprestare una sontuosa cena. In Marzo si dànno alla pesca, e così, si alternano i divertimenti continuamente. Dove sono giovani:

" Chiesia non v'abbia mai nè monastero;
Lassate predicar i preti pazzi,
C'hanno troppe bugie e poco vero „.

A loro sorridono sempre il vino, la donna, il canto; non hanno mai la noia in casa.

Per il fiorentino Carlo Cavicciuoli, Folgore compose una simile ghirlanda di sonetti intorno ai divertimenti propri dei sette giorni della settimana, in cui ritornano in parte i medesimi pensieri con le stesse espressioni vive e naturali. Che però il nostro poeta avesse a sua disposizione anche accenti più seri, è dimostrato da tre sonetti, che, pieni di tristezza e di amara satira, ricordano la grande sconfitta che il capitano ghibellino, Uguccione della Faginola, nell'anno 1315 inflisse ai Fiorentini e a Roberto re di Napoli presso Montecatini.

Con parole vigorose egli rinfaccia a' suoi compagni di fazione le loro discordie e la loro viltà, e si rifiuta anche di rendere a Dio la debita venerazione perchè egli ha sostenuto i Ghibellini che già mirano alla ruina della Chiesa:

" Eo non te lodo, Dio, e non te adoro.
E non ti prego e non ti ringrazio,
E non ti servo, ch'eo non son più sazio
Che l'aneme di star en purgatoro;
Perchè tu hai messi i Guelfi a tal martoro
Ch'i Ghibellini ne fan beffe e strazio,
E se Uguccion ti comandasse il dazio
Tu 'l pagaresti senza peremptoro „.

La corona di sonetti per la *Brigata spendereccia* incitò un altro poeta, Cene dalla Chitarra da Arezzo, a comporne una scherzosa parodia, in cui egli, non senza intento satirico, descrive il miserevole stato in cui essa sarebbe caduta. Le dà la prospettiva di aceto in luogo di vino, di vesti stracciate, di mancanza di denari, d'una vecchia inaridita dall'età, e simili. I sonetti hanno sempre le medesime rime di quelli di Folgore, ma, e nel contenuto e nella forma, sono di gran lunga inferiori al loro modello.

Di gran lunga il più importante umorista di questo tempo è Cecco Angiolieri da Siena, nato poco dopo il 1250. Per qualche tempo egli visse a Roma in casa del cardinale Ricciardi Petroni. Sembra che nel 1319 abitasse ancora nella sua città trafficando di cuoi.

Cecco era un giovane di vita allegra e cui piacevano più d'ogni altra cosa la donna, la taverna e il dado. I ricchi, ma spilorci suoi parenti gli somministravano scarsissimi mezzi per vivere; di più, gli avevano dato in moglie una donna brutta e rissosa. Cecco seppe consolarsi della sua infelicità matrimoniale con la Becchina, figlia di un calzolaio, mentre la mancanza di denaro lo traeva sovente nei più tristi imbarazzi. I suoi sonetti, che sorpassano i cento, sono una immagine fedele della sua vita infelice, perchè

Fig. 13. — Cino da Pistoia, che fa lezione. Secondo un bassorilievo a. 337 sulla tomba del poeta nel Duomo di Pistoia V. pag. 82

egli fu molto infelice, quantunque cercasse di passarsela con gli scherzi e coi motteggi:

" E ingenerato fui dal fitto duolo
E la mia balia fu malinconia „.

Con la maggior mancanza d'ogni riguardo, egli descrive i suoi tristi casi. Il padre spilorcio incessantemente lo rampogna e gli nega un fiasco di vino mentre in cantina ha cento botti. Perciò gli desidera la morte:

" Ch'io ho un padre vecchio e molto ricco,
Che attendo pur che muoia a mano a mano,
E dee morir quando lo mar sia sicco.
Fallo Dio per mio strazio essere sano „.

Quando il vecchio, finalmente, è morto, egli scrive tutto contento ai suoi compagni di stravizzo che

" ... in tal guisa è volto il quaderno
Che sempre viverò glorificato,
Po' che Messer Angiolieri è scoiato
Che m'affriggiea di state e di verno „.

Nè in modo migliore descrive egli sua madre: anzi la accusa d'averlo voluto avvelenare e soffocare. Di sua moglie abbozza il seguente grazioso ritratto:

" Quando mie' donn' esce la man del letto,
Che non s'à post'ancor del fattibello,
Non à nel mondo sì laido vasello,
Che lungo lei non paresse un diletto.
Così à 'l viso di bellezze netto,
Infin ch'ella non cerne col buratello,
Biacca, allume, scalgliuol e banbagello,
Par a veder un sengno maledetto „.

Ma diversi del tutto sono i suoi sentimenti per la Becchina. È un caldo e sensuale amore da cui egli non può distogliersi e che dura anche quando la sua cara è andata a marito. Sovente però essa lo lascia lungamente languire massime quando egli non può comprarle il desiderato regalo, e ne nascono fra loro frequenti litigi che ci sono ritratti in un dialogo vivacissimo:

" Becchin', Amore! — Che vuo', falso tradito? —
Che mi perdoni! — Non ne se' dengno! —
Merçè, per Deo! — Tu vien molto giecchito!
E verrò sempre. — Che saràmi pengno? —
La buona fe. — Tu ne se' mal fornito!
. . . . . .
Vuo' pur ch'i muoja? — Ançi, mi par mill'anni! ecc. —
. . . . . .

Ciò che affligge più Cecco, si è di trovarsi continuamente corto a quattrini. Se ha denari, non ha più quiete finchè non li abbia perduti al giuoco in compagnia de' suoi allegri compagni, i quali poi gli voltano dispettosamente le spalle appena egli non ha più nulla. Lo coglie allora tale disperazione che vorrebbe pugnalarsi, annegarsi o anche impiccarsi, ma soltanto ne lo trattiene il timore di commettere troppo grave peccato. Il seguente sonetto però è sempre stato considerato come il suo più bello, come quello che meglio di tutti mostra ad evidenza il suo carattere particolare:

" S'io fossi fuoco, io arderei lo mondo;
S'io fossi vento, io lo tempesterei;
S'io fossi mare, io lo allagherei;
S'io fossi Dio, lo manderei in profondo.
S'io fossi papa, allor starei in giocondo.
Chè tutti li cristian tribolerei;
S'io fossi imperadore, allor farei
Tagliare a tutta gente il capo a tondo.

S'io fossi morte, anderei da mio padre;
S'io fossi vita, fuggirei da lui,
E similmente farei con mia madre.

S'io fossi Cecco, come sono e fui,
Torrei per me le giovani leggiadre,
Le brutte e vecchie lascerei altrui „.

Il nostro poeta ha pur scambiato con Dante alcuni sonetti dei quali tre ci sono stati conservati.

In uno, che evidentemente è una risposta, egli si ricusa di cessar di cantare la sua Becchina, come Dante aveva cercato di dissuadernelo. In un altro egli critica un sonetto della *Vita Nuova*. Il terzo rimbecca con ischerno a Dante il rimprovero che egli andava attorno scroccando presso gente di fuori:

" S'io pranzo con altrui, e tu vi ceni.....
S'io son fatto romano, e tu lombardo „.

Dante adunque trovavasi già allora in Lombardia in esiglio. Cecco intanto conchiude minaccioso con la terzina:

" E se di tal ventura vuoi di piue,
Rispondi, Dante, ch'io t'avrò a mattare,
Ch'io sono il pungiglione e tu se' il bue „.

Con questo sonetto sembra che abbiano avuto fine e il carteggio e l'amicizia dei due poeti, tanto fra loro diversi di sentimento.

Imitatore della maniera dell'Angiolieri fu il fiorentino Pieraccio Tedaldi, quarantaquattro sonetti del quale dipingono ugualmente con fedeltà, sebbene non così abilmente, la vita reale. Discendeva il Tedaldi da una nobile e ricca famiglia di mercanti, ed era nato intorno al 1275. Nel 1315, prese parte alla battaglia di Montecatini e cadde in potere dei Pisani. Compose anch'egli, nel 1321, un sonetto sulla morte di Dante. Visse lungamente fuori di Firenze, a Faenza e in altri luoghi di Romagna; parteggiò nelle sue poesie per i Bolognesi che si erano ribellati al Legato del Papa, e compose poesie politiche contro Martino della Scala. Morì intorno al 1350. Condusse una vita dissoluta fino in età avanzata, di cui le sue poesie ci dànno ampie notizie.

Come il suo modello, era amico del vino, dell'allegra compagnia e delle donne. S'era ammogliato due volte, e affermava che in quel maledetto giorno in cui si riammogliò, avrebbe dovuto farsi piuttosto seppellire con tutti i suoi panni. Desidera la morte alla moglie e promette pomposi regali e i suoi servigi per tutta la vita a colui che gliel'annunzierà. Pur troppo deve lamentarsi sovente ch'egli ha perduto tutti i suoi denari, e che, con essi, gli amici gli voltano le spalle.

Solamente quando fu vecchio e ammalato, si pentì del vivere suo dissoluto, e allora le sue poesie assunsero carattere moralmente didattico. Desidera di ritornare in patria. Se il desiderio suo di potervi morire sia stato esaudito, è cosa che noi non sappiamo. Molte somiglianze nei casi della vita e nella maniera di poetare mostra di aver con lui, sebbene di gran lunga più serio, il notaio Pietro dei Faytinelli, col soprannome di Mugnone da Lucca. Nacque intorno al 1290 e apparteneva ad una famiglia d'antica nobiltà. Come altre città toscane, la guelfa Lucca aveva raggiunto in quel tempo un alto grado di prosperità. Alleata di Firenze, aveva essa una grande influenza politica. Quando però la parte popolare ebbe in mano il governo e oppresse la nobiltà, i Ghibellini poterono rilevare il capo, e, nel 1314, la città fu data a tradimento in mano d'Uguccione della Faggiuola. Pietro, con altri della nobiltà, dovette andare in esiglio fino al 1331. Come ritornò,

non s'immischiò più nelle faccende politiche, ma esercitò soltanto il notariato. Morì nel novembre del 1349. Parte delle sue poesie è d'argomento politico e s'occupano anche, fra l'altro, della sconfitta di re Roberto presso Montecatini. La poesia giocosa qui si volta in satira. Le poesie contro l'ingiustizia della sorte e gli amici ingrati assumono omai carattere morale. La maniera di Cecco, tuttavia, si trova in un sonetto per la morte d'una odiosa donna che però non era quella del poeta.

Con questo, noi abbiam tenuto dietro allo svolgimento della letteratura italiana anche fino oltre il periodo delle origini che si chiude col tempo in cui Dante si mostra primamente come poeta (a. 1283). Essa, a poco a poco, ha posto in Toscana la sua residenza principale. Dei dialetti toscani il fiorentino è diventato lingua letteraria, dinanzi alla quale gli altri si dileguano. Quando vennero Dante, il Petrarca, il Boccaccio e tutta una schiera d'altri poeti toscani che più o meno dipendevano da quei tre, fu iniziata per sempre la prevalenza del dialetto toscano, che, anche per la sua forma nobile e leggiadra, giustifica di per sè l'esser stato preferito a tutti gli altri dialetti affini, anche se gli angusti confini d'un poetare, circoscritto alla Toscana, con vantaggio della letteratura, furono di nuovo oltrepassati. Quanto al contenuto, le origini della letteratura italiana dànno a conoscere gli elementi più vari e diversi posti senza legame uno accanto dell'altro, cioè canzoni d'amore e canti religiosi, lirica filosofica e satira burlesca, sottigliezze allegoriche e poesie politiche, poesie cavalleresche e narrazioni storiche, trattati religiosi e morali e novelle allegre. Tutti questi elementi portavano in sè il germe d'un vigoroso svolgimento che poi si compì ora lento, ora rapido. Ma un potente spirito li riunì tutti, sul declinare del Medio Evo, in una sola forma. Nella *Divina Commedia*. Dante congiunge l'allegoria dotta alla materia popolare della poesia religiosa, e allarga la cornice dell'opera sua a tal punto, che tutta quanta la cultura del Medio Evo, tutto quanto il pensiero e la poesia del Medio Evo, vi trovano posto. Perciò giustamente il Wegele chiama la *Divina Commedia* il canto del cigno del Medio Evo.

2. Vita e opere minori di Dante.

Fino a non molto tempo prima d'ora si credeva di avere notizie molto particolareggiate intorno alla vita di Dante; ma una più accurata critica delle fonti che ci fornivano quelle notizie, ha avuto per risultato che le nostre vere cognizioni in proposito sono ben scarsa cosa. Dante discendeva da una nobile famiglia fiorentina che non era ricca di beni, ma che apparteneva alla cittadinanza più antica e abitava anche nella parte più antica della città. Al bisavolo suo Cacciaguida egli mette in bocca ciò ch'egli sa de' suoi antenati (*Parad.*, xv, 130 segg.). Cacciaguida passò con l'imperatore Corrado III in Terrasanta; per il suo valore fu da lui fatto cavaliere e cadde nella Crociata combattendo contro gl'infedeli (a. 1147). Dalla moglie di lui la famiglia prese il cognome di Alighieri. Dante (v. la figura a pag. 96) nacque in Firenze nell'anno 1265, quando il sole era nella costellazione dei Gemini (*Parad.*, xxii, 112-117):

" O gloriose stelle, o lume pregno
Di gran virtù, dal quale io riconosco
Tutto, qual che si sia, il mio ingegno,
Con voi nasceva e s'ascondeva vosco
Quegli ch'è padre d'ogni mortal vita,
Quand'io senti' da prima l'aer tosco ".

Il giorno di nascita cade tra il 18 maggio e il 17 giugno, secondo che si è potuto computare. Ma forse fu il 30 maggio, giorno di Santa Lucia. Si crede di poter inferir ciò dal fatto che Dante assegna a questa Santa un posto particolare nel suo gran poema. Fu battezzato in San Giovanni (*Par.*, xxv, 8-9), che è l'odierno Battistero. Deve aver perduto assai per tempo la madre, Bella. Suo padre Alighiero, che era della parte guelfa, passò a seconde nozze e ne ebbe tre figli. Morì prima del 1283.

Delle prime impressioni che la giovane anima del Poeta dovette ricevere nella casa paterna, noi non sappiamo nulla. Dante stesso ne tace. Anche intorno al corso della sua educazione noi possiamo soltanto far congetture dai costumi del tempo e dalla sua opera giovanile la *Vita Nuova*, che, finita nel 1292, mostra già in Dante molte cognizioni. Egli studiò certamente le sette arti liberali, il *Trivio* (grammatica, cioè la lingua latina, dialettica, retorica con la versificazione) e il *Quadrivio* (cioè aritmetica, geometrica, astronomia, musica). La conoscenza di questi rami di scienze si manifesta dappertutto nella *Vita Nuova*, che dimostra, inoltre, che Dante, oltre la lingua sua materna e la latina, intendeva anche la francese e la provenzale. Egli cita già Orazio, Lucano, Virgilio e Ovidio, ha già studiato i poeti

provenzali, scrive italiano assai abilmente e dà in parte una forma scolastica all'opera sua. Nelle ore d'ozio disegnava; nè tralasciò gli esercizi del corpo. In qual modo poi egli abbia potuto procacciarsi queste sue varie cognizioni, non è punto noto. Dal passo citato a pag. 64, in cui egli rammenta della durevole influenza di Brunetto Latino su tutta la sua cultura, altri ha voluto conchiudere che costui sia stato suo maestro. Certamente senza ragione. Le molteplici occupazioni del Latino non gli lasciavano a ciò alcun tempo. Cosa poi molto più che dubbiosa si è che Dante abbia studiato a Bologna, quantunque non si possa provare che egli non potè recarsi a quell'università.

Nell'anno 1283 accadde cosa che dovette decidere di tutta la vita di Dante: l'amor suo per la Beatrice Portinari. La storia di questo amore è l'argomento della sua prima opera, la *Vita Nuova*, parlando della quale dovremo trattare anche con certa ampiezza di Beatrice. Quest'affezione però non distolse il giovane dal porre a' servigi della patria il suo valore. Firenze, dal XII secolo in poi, era un focolare di non interrotte lotte intestine e contro i nemici esterni. Con questo però, essa era salita ad una potente altezza politica e avea superato la sua rivale, Pisa, in potenza, reputazione e ricchezza. Dopo la sconfitta di re Manfredi a Benevento e il supplizio di Corradino, dominò in essa la parte guelfa anche se, nel 1279, i Ghibellini poterono ritornare in città e fu data loro certa parte nell'amministrazione e nel reggimento della città. Quando poi, nel 1287, la parte guelfa fu scacciata da Arezzo, essa trovò in Firenze accoglienza amichevole e aiuto; il perchè si venne a battaglia fra le due città. L'anno 1288 non portò nessuna risoluzione; ma, nell'anno seguente, Carlo II d'Angiò, nel passar per Firenze, che gli fece molto onore, lasciò ai Fiorentini, come capitano, Aimerigo di Narbona. Costui, l'11 di giugno, battè gli Aretini a Campaldino, per la qual vittoria la supremazia di Firenze sulla Toscana validamente fu raffermata. Probabilmente Dante prese parte alle scorrerie del 1288 nel territorio aretino (*Inf.*, XXII, 4-5). Secondo una sua lettera andata perduta, ma citata dal suo biografo Leonardo Bruni (1369-1444), dell'autenticità della quale noi non abbiamo alcun motivo per dubitare, egli prese parte alla battaglia di Campaldino, a cavallo, stando nelle prime file dei volontari. Nell'anno stesso, ovvero nel 1290, si trovò presente ad un altro fatto militare. Poco dopo la morte del guelfo conte Ugolino della Gherardesca, nell'agosto del 1289, i Fiorentini andarono contro i Pisani e costrinsero alla resa, dopo otto giorni di assedio, il loro castello di Caprona. Con quanto spavento ne uscisse il presidio, è descritto da Dante (*Inf.*, XXI, 94 e segg.):

> " E così vid'io già temer li fanti
> Ch'uscivan patteggiati di Caprona,
> Veggendo sè tra nemici cotanti „.

Nell'anno 1290 era morta Beatrice, stata moglie a Simone de' Bardi. Dante cercò di allenire con lo studio intenso l'acerbo dolore per l'immatura perdita di lei. Si occupò di filosofia con ardore, gli furono cari in ispecial modo il libro di Boezio *De consolatione philosophiae* e quello di Cicerone *De Amicitia*, ed egli frequentò le scuole degli ecclesiastici e intervenne alle dispute dei filosofi. Nel tempo relativamente breve di trenta mesi erasi tanto approfondito nella scienza che non se

ne poteva più distogliere, e l'amore per essa soffocava ogni altro suo pensiero. Una manifestazione di questa sua disposizione e di questo studio sono le sue canzoni filosofiche che egli intraprese poi a commentare in parte nel suo *Convito*. In questo eccessivo lavoro affaticò tanto gli occhi che divenne miope, nè potè ricuperare la vista di prima che con molte cure e riguardi.

Dipoi, per qualche tempo, sembra ch'egli abbia menato una vita alquanto dissoluta, della quale rinverremo le tracce in alcuni sonetti. In ogni caso, ciò avvenne prima del suo ammogliarsi, che forse ebbe luogo nel 1295. La moglie sua, Gemma, figlia di Manetto, discendeva dalla potente e nobile famiglia dei Donati. Non conosciamo l'anno della sua morte. Viveva però ancora nel 1333. Nulla poi sappiamo noi dell'indole sua e però non possiamo sapere se quel matrimonio fu felice o infelice. Dante non la rammenta mai ne' suoi scritti: ma non ne ebbe mai l'occasione. L'amore che egli cantava, era l'amor platonico, il mistico, quello che riconduce a Dio, che escluse l'unione con l'ideale e potè stare accanto all'amore coniugale. Appoggiandosi ad un celebre luogo della *Commedia*, in cui Dante parla in generale dell'inverecondia delle donne fiorentine (*Purg.*, xxiii, 91 e segg.), alcuno ha voluto inferirne come un cenno particolare alla Gemma, ma certamente senza ragione. Asserisce invece il Boccaccio che essa fu madre piena di sollecitudine, che, dopo l'esiglio di Dante, campò stentatamente in patria co' suoi figli. Probabilmente essa non rivide mai più il marito. È certo che gli partorì tre figli, Pietro, Iacopo e Antonia, probabilmente anche una Beatrice. Costei avrebbe vissuto col padre a Ravenna e sarebbe entrata, dopo la morte di lui, in un monastero.

Come ebbe compìto gli anni 30, Dante ebbe raggiunta quell'età che era prescritta dalle leggi per prender parte alla vita pubblica; si valse perciò del suo diritto. In grazia del cambiamento di costituzione dell'anno 1282, la parte più importante del pubblico reggimento in Firenze era toccata al popolo. Il magistrato dei Quattordici fu tolto via e al suo posto fu stabilito l'ufficio dei Priori, i quali si cambiavano ogni due mesi e le cui ordinazioni avevano valore solo allorquando fossero state approvate da diversi Consigli. Nel 1293 però i così detti Grandi o Nobili in senso politico, cioè quegli uomini, fossero o non fossero di nascita nobile, dal cui potere e dalla cui indole si poteva temere qualche usurpazione dei diritti popolari, furono interamente esclusi da tutti gli uffici pubblici per gli *Ordinamenti di Giustizia* proposti dal capopopolo Giano della Bella, e, nello stesso tempo, fu creato l'ufficio del *Gonfaloniere della Giustizia*, il quale doveva punire subito con l'aiuto militare ogni atto di violenza di cui un *Grande* si fosse reso colpevole. Quando poi Giano fu cacciato da Firenze, gli ordinamenti contro i Grandi furono tanto raddolciti, che fu loro permesso di prender parte al governo pubblico, purchè si facessero iscrivere ad una delle Arti d'allora; e ciò poteva farsi anche senza che quel tale traffico fosse veramente esercitato. Non si può accertare se Dante fosse computato fra i Grandi prima del 1295. Egli però s'iscrisse all'arte dei medici e degli speziali. La sua attività politica fino al suo esiglio nel 1302 risulta da un certo numero di documenti. Sovente egli, con parole amare, ha biasimato i frequenti cambiamenti di governo in Firenze e la sempre crescente potenza della parte popolare. Leggasi, anzi tutto, il passo del *Purgatorio* (vi, 127-151), dove si dice nella chiusa:

" Atene e Lacedemona che fenno
L'antiche leggi e furon sì civili,
Fecero al viver bene un picciol cenno

Verso di te, che fai tanto sottili
Provvedimenti, che a mezzo Novembre
Non giunge quel che tu d'Ottobre fili.

Quante volte del tempo che rimembre,
Legge, moneta e ufici e costume
Hai tu mutato, e rinnovato membre!
E se ben ti ricorda e vedi lume,
Vedrai te simigliante a quella inferma
Che non può trovar posa in sulle piume,
Ma con dar volta suo dolore scherma „.

Quanto all'opera politica di Dante, è in particolar modo importante il tempo che va dal 15 di giugno al 15 di agosto del 1300, nel quale fu membro del Collegio dei Priori. Egli stesso chiama il tempo di questo ufficio la fonte di ogni male che poi l'abbia colpito. Ma, anche dopo il suo priorato, egli s'adoperò molte volte ancora per il pubblico bene. I tempi di nuovo s'erano fatti tempestosi. I Guelfi si erano divisi in due parti, a capo delle quali stavano due potenti famiglie, i Donati, gente di nobiltà antica, e i Cerchi, mercanti ricchi e potenti, ma non nobili. Si ricorse alla mediazione del Papa, ma essa venne meno allo scopo, perchè il Papa cercò in quest'occasione di condurre ad effetto il suo egoistico disegno, quello di far della Toscana uno Stato ecclesiastico. Il cardinale che il Papa aveva mandato come paciere, lasciò in giugno la città, dopo averla sottoposta alla scomunica. Per evitare allora che scoppiasse una sanguinosa guerra civile, nel giugno del 1300 i capi d'ambedue le parti furono mandati in esiglio, quelli dei Donati a Castel della Pieve, quelli dei Cerchi a Sarzana. Fra questi ultimi si trovava, come già abbiamo veduto, il più caro amico di Dante, Guido Cavalcanti (v. pag. 79). Quanto doloroso deve essere stato per Dante il dovere acconsentire a questa sentenza! Presto però ai banditi fu concesso di ritornare. Corso Donati intanto, il capo della sua fazione, si recò a Roma per guadagnare il Papa alla sua causa. Una congiura dei Donati, che fu scoperta, ebbe per effetto che i loro capi, nel giugno del 1301, dovettero abbandonar di nuovo la città e che i Cerchi si ebbero nelle mani il potere. Essi, da quest'anno in poi, si chiamarono Bianchi, e i Donati, perciò, Neri (v. pag. 79).

Papa Bonifazio VIII, intanto, non aveva ancora abbandonato i suoi disegni sopra la Toscana. Diede ascolto, perciò, volentieri alle preghiere di Corso Donati, di mandare a Firenze un nuovo paciere, e scelse a quest'ufficio il fratello di Filippo il Bello di Francia, Carlo di Valois. Entrò costui in Firenze il giorno di Ognissanti con un seguito senz'armi e vi fu ricevuto a grande onore. Egli aveva giurato di rispettare le leggi della città. Quando però, in un Consiglio generale, gli furono concessi ampi e pieni poteri, armò le sue genti, commise grandi estorsioni e favorì dappertutto i Neri. Quando poi Corso Donati, già bandito, entrò contemporaneamente a forza in città, dischiuse le prigioni, scacciò la Signoria e per più giorni prese a saccheggiare e ad uccidere. Carlo placidamente si stette a guardare, e quand'egli partì nell'aprile del 1302, si valsero i Neri del riconquistato potere per calpestar nella polvere senza pietà i loro avversari. Pur nell'anno 1302 più di seicento di essi furono condannati a morte o puniti con l'esiglio e la confisca dei beni.

Tra questi si trovò Dante. Il 27 di gennaio del 1302 gli fu mandato un decreto del Podestà d'allora di Firenze, in cui egli era accusato di vendita di uffici, di peculato, di estorsione, di essersi lasciato corrompere, di resistenza a

papa Bonifazio e a Carlo di Valois, e d'altro, ed era condannato al pagamento di cinquemila fiorini piccoli. Quando il pagamento non fosse fatto entro tre giorni, ciò avrebbe addotto con sè la perdita di tutti i beni. Oltre a ciò fu decretato, per Dante, il bando per due anni dalla Toscana e la perdita per sempre d'ogni ufficio e d'ogni grado pubblico. Risulta poi dal decreto che Dante non si era presentato, dietro un precedente invito fattogli, per giustificarsi e difendersi, per cui l'accusa fu considerata come provata e la sentenza legalmente valida. Non è necessario dimostrare che tutte queste accuse scagliate contro Dante erano state fatte soltanto per forma al fine di sbarazzarsi d'un avversario. Come poi egli non pagò la multa, un nuovo decreto del 10 marzo lo condannò al fuoco ove egli fosse caduto in potere del Comune. Era omai venuto il tempo che l'avo suo Cacciaguida gli aveva predetto (*Parad.*, XVII, 55-60):

" Tu lascerai ogni cosa diletta
Più caramente; e questo è quello strale
Che l'arco dell'esiglio pria saetta.
Tu proverai sì come sa di sale
Lo pane altrui, e come è duro calle
Lo scendere e il salir per l'altrui scale „.

Di questo suo vario andare errando per quasi tutta Italia, noi sappiamo anche meno di quanto sappiamo della sua vita in Firenze. Dice egli soltanto nel *Convito:*

" Per le parti quasi tutte alle quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando, contro a mia voglia, la piaga della fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata. Veramente io sono stato legno sanza vela e sanza governo portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertà „.

Dopo la fuga della patria, egli si congiunse, primamente, co' suoi compagni di fortuna, con gli esigliati Ghibellini. Cercarono insieme d'impadronirsi della città con la forza delle armi, ma nel marzo del 1303 furono battuti presso Castel Puliciano, e Dante, poco dopo, si staccò da' suoi compagni di parte. Egli stesso ce ne dice le ragioni per bocca di Cacciaguida (*Par.*, XVII, 61-69):

" E quel che più ti graverà le spalle,
Sarà la compagnia malvagia e scempia
Con la qual tu cadrai in questa valle;
Che tutta ingrata, tutta matta ed empia
Si farà contra te; ma poco appresso
Ella, non tu, n'avrà rossa la tempia.
Di sua bestialitate il suo processo
Farà la prova, sì che a te fia bello
Averti fatta parte per te stesso „.

Volse dapprima i passi verso Verona, dove Bartolomeo della Scala ospitalmente lo accolse (*Par.*, XVII, 70-75):

" Lo primo tuo rifugio e il primo ostello
Sarà la cortesia del gran Lombardo,
Che in su la scala porta il santo uccello:
Che avrà in te sì benigno riguardo,
Che, del fare e del chieder, fra voi due,
Fia prima quel che tra gli altri è più tardo „.

Cotesto dovette avvenire, al più tardi, sul principio del 1304, probabilmente, anche, nel 1303, poichè Bartolomeo morì il 7 di marzo del 1304, e le parole di Dante lasciano intendere un più lungo soggiorno presso di lui. Dove poi andasse errando dopo la morte di Bartolomeo, noi non sappiamo. Secondo il Boccaccio, sarebbe stato a Bologna, noi però, dopo un non bene accertato soggiorno a Padova, lo troviamo, nell'ottobre del 1306, a Sarzana in Lunigiana come plenipotenziario del marchese Franceschino Malaspina. È probabile che allora si sia trat-

tenuto più a lungo presso i Malaspina, e di loro egli si ricorda con gratitudine (*Purg.*, VIII, 112 e segg.): anzi a Moroello Malaspina è dedicato il *Purgatorio*. Di là, passò nel Casentino, nel Valdarno superiore: non però è certo se presso il conte Guido Salvatico di Dovadola, come altri sostiene. In una lettera a Moroello Malaspina, egli racconta come, giunto appena alle fonti dell'Arno, restasse preso d'irresistibile amore per una donna in modo che il lodevole proponimento di non cantar mai più d'amore, fu tolto via, ed egli compose una canzone che poi mandò al Marchese. Trattasi anche qui di un amore ideale, come attestano e la lettera e la canzone.

Tra il 1307 e il 1310, quando regnava una pace passeggera e il desiderio della patria aveva fatto tacere, per il momento, nel petto di Dante il sentimento dell'ira fino al punto di scrivere una lettera alla Signoria di Firenze, in cui sostiene di essere stato bandito innocente, egli potè anche aver soggiornato in Lucca. Egli stesso fa un cenno, nella *Commedia*, a questo suo soggiorno, durante il quale s'innamorò d'una Gentucca (*Purg.*, XXIV, 43-45). Se fosse stato un amore sensuale, difficilmente, a quel punto, egli l'avrebbe ricordato. È poi dubbioso che egli sia stato a Parigi, e d'un viaggio suo fino ad Oxford certamente non si può parlare.

Quando l'imperatore Arrigo VII disegnò di recarsi a Roma e, nell'ottobre del 1310, passò le Alpi, giubilarono tutti i Ghibellini e giubilò anche Dante. L'ideale suo politico era la monarchia universale con a capo l'Imperatore di Roma. L'aveva già tratteggiato nel suo *Convito* e ora contava sul suo attuarsi. Sperava che l'Imperatore, che veniva per stabilire dovunque la pace e per far cessare ogni ingiustizia, avrebbe reso possibile anche a lui, innocente bandito, il desiderato ritorno in patria. Dimenticando allora tutte le amarezze dell'esiglio, si affretta all'incontro di Arrigo, che egli, con esagerata espressione, chiama l'Agnello di Dio che toglie tutti i peccati del mondo, e scrive ai principi e ai popoli d'Italia una lettera latina piena di espressioni ispirate, tolte sovente alla Bibbia, nella quale li viene esortando a sottomettersi al sovrano loro dato da Dio stesso:

> " *Laetare jam nunc, miseranda Italia etiam Saracenis, quae statim invidiosa per orbem videberis; quia Sponsus tuus, mundi solatium et gloria plebis tuae, clementissimus Henricus, Divus et Augustus et Caesar, ad nuptias properat. Exsicca lacrymas; et moeroris vestigia dele, pulcherrima* „.

Ma la parte guelfa d'Italia la pensava diversamente da Dante. Non voleva saperne nulla d'un diritto uguale per tutti. Come Arrigo ebbe ricevuto in Milano, il 6 di gennaio del 1311, la corona di ferro, in quella città stessa scoppiarono i tumulti e molte delle città lombarde si sollevarono contro di lui. Il focolare, in cui si attizzavano tutte queste bizze avverse all'Imperatore, era Firenze. Col suo denaro essa aveva instigate le città dell'Italia superiore, e in Toscana erasi collegata con molte città per opporsi fortemente ad Arrigo. Indispettito di ciò, Dante, il 31 di marzo del 1311, dalle fonti dell'Arno manda *alli scelleratissimi Fiorentini* una lettera infiammata del più alto sdegno, annunziante loro la prossima rovina per opera dell'aquila imperiale. Mentre Arrigo s'indugiava nell'Italia superiore allo assedio di Cremona e di Brescia, Dante scrisse a lui stesso, il 18 di aprile, una lettera, gli rimproverò la sua lentezza e l'esortò, per vincere con buon esito la resistenza altrui, di dar con la scure al piede del tronco, di scovar la puzzo-

lente volpe là dove si era nascosta dinanzi ai cacciatori, in Firenze, nella vipera, che straziava le viscere della sua propria madre. Non sappiamo con certezza in qual luogo si trovasse quand'egli scrisse questa lettera. Si crede per lo più che fosse presso il conte Guido Novello di Battifolle, a Poppi. Arrigo, alfine, nel marzo del 1312, da Genova per Pisa passò a Roma e là fu incoronato il 29 di giugno. Allora solamente si volse contro Firenze, che egli già fin dal 1311 aveva dichiarata al bando dell'Impero. Dopo un assedio di circa un mese e mezzo, trasse verso Poggibonsi, dove rimase fino al marzo del 1313. Aveva raccolto denari e un esercito per una spedizione contro Roberto re di Napoli, quando improvvisamente, il 24 di agosto, morì a Buonconvento, a mezzogiorno di Siena. Dante, nella *Commedia* (*Par.*, xxx, 133 e segg.), gli ha elevato un monumento, mentre ha notato d'infamia papa Clemente V che gli era avversario. I Fiorentini risposero alla libera e sincera lettera di Dante con l'escluderlo espressamente, insieme a più di mille altri Guelfi, dal beneficio della *Riforma* di Baldo da Aguglione, cioè da un ordinamento del 2 di settembre del 1311, che concedeva alla maggior parte dei Bianchi l'impunità e il ritorno in patria.

Dove mai si sia trattenuto Dante negli anni che seguirono, è cosa interamente ignota. Secondo una vecchia tradizione, egli, appena furon cadute tutte le sue ardite speranze, si sarebbe ritratto nella solitudine del monastero di Santa Croce di Fonte Avellana presso Gubbio, donde poi avrebbe ripreso il bordone del pellegrino. L'ultimo suo rifugio fu Ravenna, dove l'amico suo Guido Novello da Polenta (v. pag. 83) aveva signoria fin dal 1316, nipote di quella Francesca da Rimini che per il canto di Dante è divenuta immortale (*Infer.* v). Non si può ben determinare in qual tempo egli sia andato a Ravenna; diversi dati però ci conducono intorno all'anno 1317. In ogni modo, vi si stabilì per sempre, perchè vi si domiciliarono anche i suoi figli, e Pietro vi ebbe due prebende. Lasciò sovente, ma per breve tempo, la città, e ciò per visitar Can Grande, uno dei più potenti principi ghibellini d'Italia, a cui dedicò tutto il *Paradiso* e da cui si riprometteva anche qualche cosa di straordinariamente grande.

Fino al momento della morte, Dante non perdette la speranza di poter ritornare a Firenze. Egli la manifesta in una sua egloga a Giovanni del Virgilio e di nuovo nella *Commedia* (*Par.*, xxv, 1-9).

" Se mai continga che il poema sacro
Al quale ha posto mano e cielo e terra,
Sì che m'ha fatto per più anni macro,
Vinca la crudeltà che fuor mi serra
Del bello ovile, ov'io dormii agnello
Nimico ai lupi che gli dànno guerra;
Con altra voce omai, con altro vello,
Ritornerò poeta ed in sul fonte
Del mio battesmo prenderò il cappello „.

Il suo desiderio non doveva essere appagato mai. Guido Novello, secondo il racconto del cronista Villani, lo mandò suo ambasciatore a Venezia, ed egli nel viaggio contrasse quella febbre a cui poi dovette soccombere. Sappiamo che, nell'estate del 1321, erano sorte certe contese tra Ravenna e Venezia, e poichè risulta da un documento del 20 di ottobre del 1321 che Guido Novello, prima di questo tempo, aveva mandato ambasciatori a Venezia, la notizia del Villani deve esser vera, ed egli ci deve anche aver detto il vero accennando alla cagione della morte. A quel tempo, infatti, si usava, per andare alla Repubblica veneta, di scegliere per lo più la

via di terra fino a Chioggia, che mena attraverso le paludi presso le valli di Comacchio, regione che anche ai nostri giorni richiede molte vittime alla malaria. Il 14 di settembre del 1321, giorno della esaltazione della Croce, Dante morì nell'età di 56 anni. " Fu sepellito a grande onore „, scrive alla sua volta il Villani, " in abito di poeta e di grande filosafo „. Ma neppure nella tomba egli ebbe alcun riposo. Un anno dopo la morte del suo illustre amico, Guido Novello fu privato della signoria da suo cugino e però non potè, come aveva in animo, elevare al Poeta un monumento degno di lui. Nel 1329 il cardinale Bertrando del Poggetto, allora onnipotente legato in Romagna, intese di bruciare insieme al libro di Dante *De Monarchia* anche le ossa di lui, ed esse sfuggirono a questa sorte soltanto per l'energica resistenza del cavaliere fiorentino Pietro della Tosa e del signore di Ravenna, Ostagio da Polenta. Nel 1483 Bernardo Bembo gli elevò il monumento che dura ancora. Più volte i Fiorentini hanno cercato di riavere le ossa del loro gran cittadino, al quale essi hanno inflitto così gravi amarezze. Anche la mediazione di Leone X rimase senza effetto, sì che esse anche oggi riposano là in Ravenna ricca di tante leggende, e sono veneranda meta di pellegrinaggio da tutti i paesi per tutti quelli che onorano grandezza di poeta, di genio e di carattere.

Fig. 14. — Dante Alighieri. Secondo la pittura di Giotto, tra il 1330 e il 1337, nel Palazzo del Bargello a Firenze.

Il Boccaccio ha descritto nella seguente maniera l'aspetto esteriore del Poeta, secondo ciò che gli aveva riferito chi lo aveva conosciuto in Ravenna: " Fu questo nostro poeta di mediocre statura: e poichè alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto: ed era il suo andare grave e mansueto: di onestissimi panni sempre vestito, in quell'abito ch'era alla sua maturità convenevole. Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccoli, e le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quello di sopra avanzato. Il colore era bruno: e i capelli e la barba spessi, neri e crespi; e sempre nella faccia malinconico e pensoso „.

Ma il carattere di Dante ci è palesato nel miglior modo dalla sua vita e dai suoi scritti. Era una ferrea, inflessibile natura. Tutta la sua esistenza fu una battaglia per tutto ciò che egli aveva riconosciuto come vero e giusto con l'aiuto de' suoi studi, non interrotti fino alla morte, in tutti i rami del sapere. L'arrendersi era cosa onninamente aliena da lui, ed egli volenteroso prese sopra di sè quella sventura che fu apprestata a lui e alla sua famiglia dal suo appassionato e non riguardoso procedere per le sue vedute politiche. La sua fede irremovibile nella giustizia divina lo sostenne nelle amarezze della vita e lo consolò della perdita della patria tanto ardentemente amata. Nella conversazione era alquanto aspro e poco accostevole e faceva sentire la superiorità del suo sapere. Egli stesso pentito si accusa del peccato della superbia nel suo gran poema. Un forte desiderio della gloria lo dominava, sebbene lo riconoscesse esser cosa vana. Egli però non ha posto le alte doti dell'ingegno suo e la sua gagliarda volontà a' servigi di nessun'altra cosa fuor che a quello di quanto è buono ed elevato; ha sempre desiderato il bene degli altri uomini, dato pure ch'egli potesse errare.

Il tempo, in cui furono composte le singole opere di Dante, non si può sempre designare con ogni desiderabile precisione. Appartengono però certamente al primo periodo della sua operosità poetica le sue liriche d'amore. Egli stesso ne scelse un certo numero e queste poi congiunse insieme, per mezzo di un testo in prosa inteso a dichiararle, in un'operetta che chiamò *Vita Nuova* e dedicò a Guido Cavalcanti (v. pag. 79). Il libretto tratteggia questa casta e ideale affezione coi più delicati e affettuosi sentimenti.

Il Poeta aveva nove anni quando gli apparve per la prima volta Beatrice, allora negli otto anni, vestita di vermiglio. D'allora in poi l'amore dominò l'anima di lui, ed egli cercò sovente di rivedere quell'angeletta. Dopo altri nove anni, gli ricomparve Beatrice, tutta vestita di bianco, tra due nobili donne, che onestamente lo salutò, sì che ne sentì il più alto diletto. La voce di lei l'inebbria sì che egli ripara alla sua solitaria cameretta, e, mentre pensa a lei, lo sorprende un dolce sonno nel quale ha una meravigliosa visione. Quando si desta, ritrae in versi ciò che ha veduto, e, secondo il costume d'allora, manda a tutti i *fedeli d'Amore* il suo sonetto con la preghiera di dichiarargli il sogno:

" A ciascun'alma presa e gentil core,
Nel cui cospetto viene il dir presente,
In ciò che mi riscrivan suo parvente.
Salute in lor Signor, cioè Amore.
Già eran quasi ch'atterzate l'ore
Del tempo ch'ogni stella è più lucente,
Quando m'apparve Amor subitamente,
Cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor, tenendo
Mio core in mano, e nelle braccia avea
Madonna, avvolta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea;
Appresso gir lo ne vedea piangendo „.

Questo sonetto, il primo della *Vita Nuova* e il più antico di cui si possa accertar la data, è stato composto adunque nel 1283. Molti poeti risposero a

Dante, e tra questi anche Guido Cavalcanti, che perciò divenne il suo primo e migliore amico.

D'allora in poi egli pensò sempre soltanto a *questa nobilissima*, tanto che in breve tempo infermò. Quando però i suoi amici volevano carpirgli il suo segreto, li guardava sorridendo e loro non diceva nulla. Un giorno, incontrò la sua diletta in chiesa; tra essi due sedeva una nobile e bella donna che spesso lo riguardava perchè aveva notato gli sguardi di lui rivolti a Beatrice, ed ella così li trasse su di sè. La stessa cosa faceva la gente. Dante perciò divisò di far di colei una difesa della verità, e scrisse per essa alcune poesie. Così gli venne fatto di tener celata al mondo la sua vera affezione. Ma, dopo alcuni anni, quella gentildonna lasciò Firenze, ed egli, per impedire che ora si scoprisse questa sua finzione, compose un sonetto per la sua partenza. Si determinò allora a scegliersi un'altra donna come schermo al suo amore. Ma, appena egli ha eseguito con tanta fretta questo suo disegno, ecco che Firenze, più di quanto gli possa piacere, discorre di questo suo supposto amore, e Beatrice, a' cui orecchi sono pervenuti questi discorsi, gli nega il saluto, nel quale consisteva la felicità di lui. Pieno di dolore, fugge la gente e s'addormenta finalmente nella sua cameretta come un fanciullo battuto fra le lagrime. Amore gli appare in sogno e lo consiglia a rinunziare alla sua finzione e a far consapevole Beatrice della verità. Cotesto egli fa in una ballata, e nello stesso tempo in un sonetto, che descrive la battaglia dei contrari pensieri nel suo petto, domanda misericordia. Poco dopo egli incontra la sua diletta in una festa nuziale. Alla vista di lei, sviene. Beatrice si fa beffe di ciò in un circolo d'altre fanciulle, ma, non ostante queste beffe, il desiderio del beatificante sguardo di lei è sempre onnipotente in lui. Due sonetti le fanno questa confessione. Ma poichè essa gli nega il saluto, egli pone lo scopo dell'amor suo nelle parole soltanto destinate a lodar la sua donna. Così nacque la sua prima canzone in cui egli, alle donne che hanno intelletto d'amore, fa un ritratto della sua diletta. Essa è cosa tanto sovrumana, che gli Angeli e i Beati in cielo sentono desiderio di lei e Iddio la lascia ancora in terra solo perchè ha pietà di lui. L'effetto suo su tutto ciò che la circonda, è quello di purificare e di nobilitare. Abbiam qui gli stessi pensieri che sono propri della scuola del *dolce stil nuovo*, ed essi ritornano ancora nei successivi sonetti, in cui Dante, secondando il desiderio di un amico, risponde alla domanda che sia amore. Pochi giorni dopo, muore il padre di Beatrice. Essa piange in modo che, chi la vede, dovrebbe morir di pietà, così ode Dante dire da alcune donne che ritornavano da una visita di condoglianza e di cui sta ad ascoltare i discorsi. Egli non può trattenere il corso delle sue lagrime ed esprime in due sonetti il suo sentimento. Dopo alcuni giorni cade malato e però pensa che anche Beatrice debba morire. Gli viene allora un terribile sogno. Donne scapigliate vanno piangendo per la via, il sole si oscura, si mostrano le stelle, gli uccelli cadono morti dal cielo, e una donna gli dice (1): " Or non sai? La tua mirabile donna è partita di questo secolo „. Egli incomincia a piangere, guarda il cielo e vede una moltitudine di Angeli che salivano al cielo con una nuvoletta bianchissima. Entra per veder la sua diletta sul suo letto di morte, e, a quella vista, invoca la morte:

" . . . Morte, assai dolce ti tegno;
Tu dèi omai esser cosa gentile,
Poi che tu se' nella mia donna stata.
E dèi aver pietate, e non disdegno.
Vedi che sì desideroso vegno
D'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede.
Vieni, chè il cor ti chiede „.

1. Il testo della *Vita Nuova* dice: " Imaginai alcuno amico, che mi venisse a dire „.

Perchè egli gemeva nel sogno, lo svegliano e confortano alcune donne ch'erano nella stanza, e lo domandano di che mai temesse. La più bella canzone fra le sue liriche d'amore risponde a simile inchiesta. Non ancora però si avvera il presentimento del Poeta per la morte della sua diletta. In due sonetti meravigliosamente belli egli può ancora tratteggiarci il magico effetto di lei su quanti la circondavano. Ne riferiamo uno solo:

" Tanto gentile e tanto onesta pare
La donna mia, quand'ella altrui saluta,
Ch'ogni lingua divien tremando muta,
E gli occhi non l'ardiscon di guardare.
Ella sen va, sentendosi laudare,
Benignamente d'umiltà vestuta;
E par che sia una cosa venuta
Di cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira,
Che da per gli occhi una dolcezza al core,
Che 'ntender non la può chi non la prova.
E par che della sua labbia si muova
Un spirito soave pien d'amore,
Che va dicendo all'anima: sospira „.

Ma, come tosto egli ebbe incominciato a dettare una canzone che doveva trattare dell'effetto della donna sua su di lui, gli giunge la novella della morte di Beatrice. Egli allora espresse il suo dolore in una lettera latina ai principali cittadini di Firenze, che incominciava con le parole del Profeta: " *Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium!* ". Soltanto dopo alquanto più lungo tempo da quella morte compose anche una canzone sovra la perdita della sua donna. Per le preghiere del fratello di lei, scrive anche un sonetto, e come ciò gli parve poca cosa, anche un'altra canzone in due strofe. Nell'anniversario della morte, compose di nuovo un altro sonetto.

Ma poi egli s'invaghì d'un tratto d'una giovinetta molto leggiadra che piena di pietà lo riguardava da una finestra avendone notato il desolato aspetto. Per questo novello amore egli combatte con sè stesso, e la sua coscienza glielo rimprovera come atto d'infedeltà verso Beatrice. Appena però il cuore ha vinto la ragione, ecco che in una visione vede Beatrice quale eragli apparsa nella prima visione della *Vita Nuova*. Egli allora ritorna a lei pieno di pentimento, incessantemente piangendo. Così gli occhi ricevono il giusto castigo per il loro vano riguardare. Ai pellegrini che per Firenze vanno a Roma, partecipa la notizia della gran perdita patita dalla città, e a due gentildonne che lo avevano pregato di sue poesie, invia un sonetto nel quale descrive lo stato dell'animo suo. Di nuovo, appresso, gli appare una visione che l'induce al proposito di non poetar più su Beatrice finchè egli non possa dire di lei più degnamente. Se Iddio gli concederà ancora alcuni anni di vita, spera poter dire di lei ciò che di un'altra donna non è stato mai detto.

Molte delle poesie della *Vita Nuova* si muovono nel giro dei pensieri della nuova scuola (v. pag. 81), ma, su di essa, hanno il vantaggio della espressione più bella e di una naturalezza che hanno l'origine loro nelle alte doti poetiche di Dante e nel suo modo squisito di concepire. Egli rappresenta il suo ideale sempre riguardando al modello terreno. Il cuore inspira i suoi versi, e là, dove lo spiritale amore e il profondo affanno dell'anima lo sciolgono interamente dalle pastoie della scuola, egli crea qualche cosa di perfetto come nel sonetto riferito di sopra e nella canzone che esprime il sentimento della morte. La prosa che fa da cornice alla poesia, è il primo esempio d'una esposizione veramente bella e artistica. Tutta la signoreggia un'aura sacrata, turbata soltanto da quel simbolismo numerico che pervade tutta l'operetta, arido e insipido per il nostro modo

di sentire, e che tuttavia, appunto come le visioni, aveva importanza grande per il Medio Evo, turbata dalla dichiarazione e divisione scolastica d'ogni poesia, da alcune troppo sottili dissertazioni intorno alla natura dell'Amore e da altre cose simili. Le poesie furono scritte dal 1283 in poi: il testo che le congiunge, è dell'anno 1292. Chi senza preconcetti legge l'aureo libretto del giovanile amore di Dante, non potrà mai dubitare che, in esso, ci sta dinanzi il verace e profondo sentimento d'una anima nobile, scevra d'ogni sensualità. E tuttavia si è dubitato sovente della esistenza storica di Beatrice. Per alcuni, essa è soltanto personificazione poetica d'un incorporeo ideale di bellezza, la *beatrice* dei cuori umani, la filosofia, il simbolo della potestà imperiale, la Chiesa e simili, e altri concedono che essa fu bensì un essere di carne e di sangue, ma dubitano che noi ne possiam sapere veramente alcun che, e nel nome di Beatrice scorgono soltanto un nome finto. Eppure Cino da Pistoia scrisse una canzone per la morte di lei, e, secondo il Boccaccio e Pietro figlio di Dante, essa fu la Beatrice Portinari, figlia di Folco (m. nel 1289), il quale abitava nelle vicinanze dei parenti di Dante ed era uomo facoltoso e benefico. Beatrice fu maritata a Simone dei Bardi e morì, secondo la notizia datane da Dante, il 19 di giugno del 1290. Nemmeno la *Donna gentile*, per la quale Dante si mostrò infedele verso Beatrice, è veramente un mero simbolo, anche se Dante stesso, nel suo *Convito*, espone l'episodio come una vera allegoria. Con simile spiegazione però si presentano delle difficoltà impossibili a sciogliere, nè altri vi si sarebbe ridotto se il Poeta stesso non avesse dato posteriormente questa spiegazione.

Non tutte le poesie che si riferiscono alla *Vita Nuova*, vi sono comprese. Il bel sonetto a Guido Cavalcanti, già avanti ricordato (pag. 80), ne è escluso, perchè Dante vi celebra non già Beatrice, ma una delle dame che gli servivano di difesa. E nemmeno tutte le poesie per Beatrice sono riferite in quel libretto. Meravigliosamente aerea si mostra la diletta donna nella seguente ballata:

" Io mi son pargoletta bella e nova.
E son venuta per mostrarmi a vui
Delle bellezze de loco dond'io fui.
Io fui del cielo, e tornerovvi ancora,
Per dar della mia luce altrui diletto;
E chi mi vede e non se ne innamora,
D'Amor non averà mai intelletto:
Che non gli fu in piacere alcun disdetto,
Quanto natura mi chiese a colui
Che volle, donne, accompagnarmi a vui.
Ciascuna stella negli occhi mi piove
Della sua luce e della sua vertute;
Le mie bellezze sono al mondo nuove,
Perocchè di lassù mi son venute:
Le quai 'non posson esser conosciute
Se non per conoscenza d'uomo, in cui
Amor si metta, per piacere altrui.
Queste parole si leggon nel viso
D'una Angioletta che ci è apparita;
Ond'io che per campar la mirai fiso,
Ne sono a rischio di perder la vita;
Però ch'io ricevetti tal ferita
Da un ch'io vidi dentro agli occhi sui.
Ch'io vo piangendo, e non m'acquetai pui „.

Dopo la morte della sua diletta, Dante, cercando di consolarsi, si volse allo studio della filosofia e v'acquistò tutto quel sapere che poi egli, a pro dei laici, ripose nel suo *Convito*. In luogo di canti d'amore, egli ora detta canzoni filosofiche, che, sotto il velo esterno d'un canto d'amore, nascondono, come vero senso, insegnamenti per lo più di genere morale. Egli trasporta dunque il sistema della poesia allegorica, che nel Medio Evo fu lungamente in uso per la Bibbia e per gli scrittori latini, nella poesia didattica. Nel *Convito* espone chiaramente

tutta questa dottrina. " Si vuole sapere che le scritture si possono intendere e debbonsi sponere per quattro sensi „. Il letterale, l'allegorico, " e questo è quello che si nasconde sotto il manto di queste favole, ed è una verità ascosa sotto bella menzogna „, il morale e l'anagogico, e questo ha significato delle cose superne. La donna amata che ora Dante va cantando, è la filosofia. Egli ne sa descrivere le qualità con colori tanto naturali, che noi potremmo credere che alcune poesie sono state dirette ad un essere vero quando non sapessimo dalla stessa bocca del Poeta che esse sono allegoriche. In alcune altre, invece, egli lascia cadere il velo ed espone direttamente i suoi pensieri per far maggiore e più profondo effetto sulla gente. Così furon composte certe sue aride poesie dottrinali e moralizzanti che son fabbricate come dimostrazioni matematiche, intorno alla nobiltà, all'avarizia, alla liberalità e al bel costume.

Nel suo *Convito*, Dante intese di commentare un certo numero di sue canzoni, quattordici in tutto. Quest'opera però è rimasta incompiuta. Ne sono condotti a fine soltanto quattro trattati, dei quali il primo forma l'introduzione e gli altri tre minutamente commentano, ciascuno, una canzone.

Dante stesso, nella introduzione, dichiara il titolo del libro. Tutti gli uomini hanno sete di sapienza; ma soltanto a pochi eletti è concesso di nutrirsi del pane della sapienza. Questi, pieni di compassione, riguardano a quelli che vivono come bruti, e sentono dentro di sè l'impulso di partecipar loro di quella loro sapienza. Quantunque egli non si cibi alla beata mensa, ne raccolse però le briciole. Con queste, intende apprestare un convito comune in cui egli imbandirà le canzoni come vivanda e il commento come pane, senza il quale esse canzoni non possono essere gustate. Al suo convito invita egli tutti gli uomini e le donne gentili. È impossibile descrivere tutto, anche approssimativamente, il contenuto dell'opera, la quale, se fosse finita, abbraccerebbe tutto quanto il sapere di quel tempo. L'esposizione non ne è stata ordinata secondo un disegno già prima stabilito; ma, secondo che richiede il contenuto letterale della canzone, un passo si attacca liberamente ad un altro. Discussioni filosofiche, questioni metafisiche, astronomia, politica, teologia, scienze naturali e morali, tutto si alterna in una serie variata, tutto vi è trattato con ugual profondità nella forma scolastica, con tutte le più acute e sottili distinzioni. Non vi mancano, finalmente, vari e diversi cenni personali e occhiate alla storia contemporanea. Sotto questa erudizione che opprime, si sente finanche chiaramente palpitare il cuore del Poeta; anche qui trapela sovente, a guisa di lampo, il sentimento personale di lui. Il primo trattato, che è l'introduzione, parla fra l'altro dell'intento dell'opera e della ragione per la quale fu scritta in italiano. Il secondo trattato parla in particolare dei quattro sensi della poesia, dell'assetto della fabbrica del mondo, delle relazioni dei singoli cieli con le scienze. Nel terzo, si parla della natura dell'Amore, delle facoltà dell'anima, del corso del sole intorno alla terra e delle divisioni del tempo, degli occhi, della natura della filosofia. Il quarto finalmente parla della durata della vita, dell'Impero universale in relazione con l'umana società, della ricchezza, e d'altro. Dei trattati non scritti, il quattordicesimo doveva trattare della giustizia, il settimo della temperanza, il quindicesimo del nessun merito della generosità usata mal volentieri.

In quest'opera non si devono cercare nè investigazioni nuove nè nuovi punti di vista. Come filosofo, Dante è figlio dell'età sua. Ad ogni questione quell'età poteva dare una giusta risposta. Per essa, la filosofia è sottomessa alla teologia. La filosofia serve a questo soltanto, a dimostrar vere anche secondo ragione, finchè ciò è possibile, le dottrine della Chiesa, che fin dal principio rimangono intan-

gibili, inquantochè all'intelletto umano sono stati segnati i suoi confini che esso non può e non deve oltrepassare. Tommaso d'Aquino adunque, i Padri della Chiesa e le più celebri autorità dell'Antichità, sopra tutto Aristotele e i suoi commentatori, forniscono la materia per il poderoso commento; ma Dante sta anzitutto col pensiero dal punto di vista della Chiesa. Quand'egli una volta, nell'ardito volar del pensiero, ha oltrepassato il campo assegnato all'umana ragione come si può credere che si debba inferire da un luogo del *Purgatorio* (XXXIII. 85 e segg.), le tracce ne sono andate perdute, ovvero Dante stesso le ha cancellate. La composizione del commento è già del tempo dell'esiglio. Alcuni accenni storici dànno facoltà di collocarlo con qualche certezza tra il 1306 e il 1309.

Oltre le liriche per Beatrice e le poesie allegoriche che celebrano la filosofia, richiama a sè la nostra attenzione particolare, nel *Canzoniere* di Dante, un piccolo gruppo di canzoni, perchè domina in esse un tono tutto diverso, passionatamente sensuale. Sono state chiamate *Canzoni pietrose*, perchè in tutte, in maniera significativa, si fa qualche giuoco di parola con *pietra*. Sotto questo nome finto, Dante ha nascosto l'oggetto d'un ardente amore sensuale; altri s'è affaticato inutilmente nello scoprire il vero nome della donna così amata, ma altri anche ha cercato inutilmente di dichiarare allegoricamente quelle canzoni.

Questa donna amata sprezza Dante, che non può trovar scampo dalla sua passione. Essa tanto poco si cura di lui quanto un legno si cura del mare che non leva onda; essa è l'angosciosa e dispietata lima che sordamente scema la vita di lui. La morte gli *manduca* ogni senso coi denti d'Amore; Amore l'ha percosso in terra e gli sta sopra spietatamente con la spada stretta in pugno.

" . . . Oimè! perchè non latra
Per me, com'io per lei nel caldo borro? „.

Ma forse, una volta, verrà anche questo momento. Con dispietata soddisfazione egli, allora, si prenderebbe vendetta; afferrerebbe le bionde trecce di lei, che ora gli si son fatte scudiscio e sferza; guarderebbe presso e fiso negli occhi le cui faville ora gl'infiammano il cuore. Il modo di esprimersi di queste poesie è ardito, rude e realistico, ed esso deve essere appunto tale. La più bella di esse, una delle più belle poesie che Dante, in generale, abbia mai scritte, è una canzone, in cui egli alla natura irrigidita nell'inverno contrappone, in modo al tutto efficace, l'ardore dell'animo suo. Le strofe quarta e quinta suonano così:

" Passato hanno lor termine le fronde,
Che trasse fuor la virtù d'Arïète,
Per adornare il mondo, e morta è l'erba;
Ed ogni ramo verde a noi s'asconde,
Se non se in pino, lauro od abete,
Od in alcun che sua verdura serba;
E tanto è la stagion forte ed acerba,
Ch'ammorta gli fioretti per le piagge,
Li quai non posson tollerar la brina;
E l'amorosa spina
Amor però di cor non la mi tragge,
Per ch'io son fermo di portarla sempre.

Ch'io sarò in vita, s'io vivessi sempre.
Versan le vene le fumifere acque
Per li vapor, che la terra ha nel ventre,
Che d'abisso le tira suso in alto;
Onde 'l cammino al bel giorno mi piacque,
Che ora è fatto vivo, e sarà, mentre
Che durerà del verno il grande assalto.
La terra fa un suol che par di smalto,
E l'acqua morta si converte in vetro
Per la freddura che di fuor la serra.
Ed io della mia guerra
Non son però tornato un passo arretro,
Nè vo' tornar; chè, se il martirio è dolce,
La morte de' passare ogni altro dolce „.

La canzone poi dice così nel commiato:

" Canzone, or che sarà di me nell'altro
Dolce tempo novello, quando piove
Amore in terra da tutti li cieli?
Quando per questi geli
Amore è solo in me e non altrove?
Saranne quello, ch'è d'un uom di marmo,
Se in pargoletta fia per cuore un marmo „ (1).

Due altre poesie di questo gruppo sono assai artificiose nella forma. Una è una sestina; l'altra, invenzione di Dante, è stata detta sestina doppia. Per essere artificiose, ne perde anche la semplicità dell'espressione e la chiarezza plastica.

Noi dobbiamo pensare che queste poesie siano state composte prima del matrimonio di Dante e alcuni anni dopo la morte di Beatrice, in un tempo, in cui sembra ch'egli conducesse una vita non del tutto degna. L'amico suo Guido Cavalcanti attesta ciò appunto in un sonetto, diretto a lui, pieno di rimproveri.

Come uno dei principali camerati della compagnia scapestrata in cui Dante si trovava, egli stesso designa Forese Donati, fratello di Corso, morto nel 1296. Nel *Purgatorio*, là dove sono puniti i golosi, avendolo incontrato, gli dice (*Purg.*, XXIII, 115-117):

" . . . Se ti riduci a mente
Qual fosti meco e quale io teco fui,
Ancor fia grave il memorar presente „.

Oltre a ciò, è un documento del tempo una corrispondenza in forma di sonetti, mordente, oscura oggi per certe allusioni particolari, che fu tenuta fra i due quando tra loro si furono inimicati. Dante rimprovera a Forese, con espressioni dure e volgari, l'indegno modo di trascurar la sposa, gli rimprovera la gola, la lussuria, la ruberia. Costui, alla sua volta, lo accusa di sottrazione ad un ospedale, gli predice che dovrà finire poveramente, e lo deride perchè non ha ancora, per timore, vendicata una offesa già da gran tempo inflitta alla sua famiglia, anzi si comporti come fratello e amico verso colui che gli dà una solenne legnata. Questi svergognati sonetti sono da ritenersi niente più che scherzi grossolani, sono scritti nell'ira e non permettono perciò nessuna retrospettiva conclusione aggravante intorno al carattere di Dante.

Nel Medio Evo, la lingua per le trattazioni filosofiche era latina. Soltanto in materia d'amore si poteva usare il volgare, opinione fissa, che lo stesso Dante sostiene nella *Vita Nuova*. Nel *Convito* però egli ha fatto un passo di grande importanza scegliendo, per questa trattazione, l'italiano. Egli è pienamente consapevole di questa sua poderosa novità perchè occupa non meno di nove dei tredici capitoli del primo trattato per sostenerla, e la sua difesa finisce con una lode altissima della sua lingua materna. Per lui, essa è quasi tanto nobile quanto la latina e, " a perpetuale infamia a depressione delli malvagi uomini d'Italia, che commendano lo volgare altrui e lo proprio dispregiano „, compone un capitolo speciale. Questo grande amore che egli nutriva per la lingua materna, l'indusse a scrivere anche su tale argomento un'opera particolare che reca il titolo *de Vul-*

(1) Io ne morrò se di marmo continuerà ad essere il cuore della pargoletta che amo (Costero).

gari Eloquentia. Soltanto per ciò essa è scritta, pare, in latino per rendere accessibile, agli avversari dell'italiano dei quali parla nel *Convito*, il suo pensiero, in una lingua che essi riconoscono come la sola degna d'un uomo dotto. L'opera era designata per comprendere almeno quattro libri, dei quali però soltanto il primo è stato scritto per intero, mentre il secondo s'interrompe a mezzo un periodo del quattordicesimo capitolo. Probabilmente, ciò che ne abbiamo, fu scritto tra il 1305 e il 1306.

Nel modo che l'opera ci si presenta, essa sembra essere un frammento di trattato delle forme dell'arte poetica italiana; doveva tuttavia parlare anche della lingua come Dante ci fa sapere sul principio. L'introduzione fa una breve storia della lingua. Essa fu data soltanto agli uomini perchè essi soltanto ne hanno di bisogno. La lingua della prima coppia umana fu l'ebraica. Per la confusion delle lingue al tempo della torre di Babele, essa si divise in molte lingue di più popoli. In Europa ne vennero tre: la tedesca, la greca e la romana. Quest'ultima si divise in tre rami: la lingua d'*oc* (la provenzale), la lingua d'*oïl* (la francese), la lingua del *sì* (l'italiana). Ma poichè queste singole lingue sempre più si sono divise nelle singole regioni, e spesso finanche nelle singole città, così fu trovata una lingua comune, la grammatica, la latina, che in tal modo, secondo Dante, è una produzione artificiale, più recente delle lingue derivate. Dante inclina a dar la preferenza, accanto alle altre due lingue romanze da lui ricordate, all'italiana, come, del resto, ha già fatto intendere nel *Convito*. Distingue allora quattordici dialetti principali della lingua italiana, a sinistra e a destra dell'Appennino, fa la critica di ciascheduno, e n'escono mal conci il romano e il toscano, e conchiude che nessuno dei quattordici è il fondamento della lingua letteraria. La nobile lingua volgare si trova, piuttosto, da per tutto; essa non è uguale a nessun dialetto, ma è usata dai poeti aulici i quali vogliono liberarsi dalle peculiarità del loro dialetto famigliare. La lingua scritta, perciò, è un che che sovrasta a tutti i dialetti; nè egli presentisce la parentela della sua lingua poetica con la toscana, nè sa distinguere ben chiaramente lingua da dialetto e lingua da stile. Nel secondo libro, distingue tre maniere di stile, il più nobile dei quali, che è lo stile tragico, deve essere usato nella canzone. Gli ultimi capitoli si estendono a dire dei versi da usare nella canzone, della concatenazione delle parti di essa e delle parole, e incominciano una esposizione, non stata condotta a fine, della sua struttura metrica.

Dante, con questo suo libretto, ha fornito il primo libro scientifico intorno alla lingua italiana, che pure anche oggi è per noi della maggiore importanza per le sue notizie intorno alla versificazione. Esso, come le altre opere di lui, fa eloquente testimonianza del suo indefesso sforzarsi per giungere ad una piena e chiara conoscenza di tutti i rami del sapere. Non ci deve pertanto far meraviglia se perciò appunto gli piacque di sostenere espressamente, in un'opera speciale, anche le sue opinioni politiche già da lui esposte nel *Convito*. Da ciò ebbe origine il libro *De Monarchia*. Per nessun'altra opera sono più discordi le opinioni intorno al tempo della sua composizione. Quelli che pensano che essa composizione sia dovuta ad una occasione ben determinata, la pongono come diretta contro Bonifazio tra il 1300 e il 1301, ovvero come scritta nel 1310 per sostenere l'andata a Roma di Arrigo VII. Ma sono probabilmente nel vero quelli che non riconoscono nel *De Monarchia* il carattere d'uno scritto d'occasione e però lo attribuiscono agli ultimi anni della vita del Poeta.

L'opera, divisa in tre libri, con esposizione strettamente scientifica, e però scolastica, tratta tre questioni: la necessità d'una monarchia universale, il diritto del popolo

romano d'esserne investito, l'immediata dipendenza della dignità imperiale da Dio. Fine degli uomini sulla terra si è quello di svolgere secondo potere la loro facoltà intellettiva e di tradurla in atto a' servigi del genere umano. Ma, per giungere a tanto, è necessaria una pace universale. Questa è possibile soltanto quando uno solo sia il supremo reggitore. Sotto di lui regnerà la giustizia più perfetta. Essa è impedita soltanto dalla umana cupidigia. Ma poichè l'Imperatore è signore di tutto, egli non ha più nulla da desiderare e però esercita la vera giustizia. Egli guida i desideri col senno e conduce per tal modo gli uomini alla vera libertà. Il principe universale però non deve intendersi come l'universal signore di tutti i paesi, sì bene come il magistrato supremo. Ai singoli paesi sono concessi e mantenuti i loro governi monarchici o repubblicani, che però dipendono dal monarca universale, perchè i popoli, i regni e le città hanno certe loro proprietà particolari delle quali si deve tener conto con leggi diverse. Dante, adunque, procacciava la pace universale, non già l'unificazione della patria sua come più tardi fece il Petrarca. Questa monarchia è voluta da Dio e da lui affidata ai Romani. Si adducono per questo sei prove, la più grave delle quali si è che Cristo stesso ha espressamente riconosciuto il diritto dei Romani nascendo e morendo sotto gl'Imperatori romani. Nel terzo libro, Dante viene alla parte più sostanziale del suo trattato: la potestà dell'Imperatore è indipendente dal Papa. Combatte i singoli argomenti che possono parlare in favore della dipendenza dell'Impero dal Papato, e dimostra quindi che nè la donazione di Costantino, alla cui verità egli peraltro credeva come tutti i suoi contemporanei, nè il fatto che papa Adriano ha chiamato Carlomagno in Italia e l'ha incoronato re, possono sostenere le pretensioni del Vescovo di Roma. Imperatore e Papa stanno piuttosto con egual diritto uno a fianco dell'altro. L'uomo è composto d'una parte transitoria e d'una parte immortale, e però egli ha due fini da raggiungere: la felicità nella vita temporanea, cioè l'esercizio della virtù, e la felicità nella vita eterna, cioè la contemplazione di Dio. A quella perviene con la ragione naturale e con l'esercizio delle virtù morali; a questa, con la dottrina rivelata e le virtù teologali. Egli perciò ha necessità di una duplice guida, del Papa che lo meni alla salute eterna, dell'Imperatore che lo scorga alla felicità terrena. Iddio solo elegge l'Imperatore; gli elettori non sono che i messaggeri della volontà divina. D'una subordinazione dell'Imperatore romano al Pontefice romano non si può discorrere se non nel senso che la felicità terrena è soltanto un primo gradino per giungere alla felicità celeste. " Cesare pertanto quella reverenza usi a Pietro, la quale il primogenito figliuolo deve usare verso il padre, acciocchè egli, illustrato dalla luce della paterna grazia, con più virtù il circolo della terra illumini al quale è stato preposto da Quel solo che è guida delle cose tutte, celesti e terrene „.

Tutto il sapere che Dante ha riposto in queste singole opere, tutte le osservazioni e le esperienze fatte da lui nel suo continuo andare errando, gli avvenimenti politici del tempo suo, tutta la sua potente personalità, quale essa si formò nella continua lotta per le sue convinzioni, tutto ciò noi ritroviamo congiunto e riunito nella maggiore opera della letteratura italiana, la *Divina Commedia*.

3. La Divina Commedia.

In quella prima canzone della *Vita Nuova*, in cui Dante loda la sua donna, gli Angeli pregano ferventemente Iddio perchè voglia mandar loro Beatrice in cielo. Ma il Signore così loro risponde:

" Diletti miei, or sofferite in pace
Che vostra speme sia quanto mi piace
Là ov'è alcun che perder lei s'attende,
E che dirà nell'inferno a' malnati:
Io vidi la speranza de' beati „.

È questo il primo cenno, che si trovi nelle opere di Dante, di scrivere il suo gran poema. Inutilmente alcuni commentatori si sono affaticati a dichiarar questo passo in modo che vi manchi l'accenno alla *Divina Commedia*. In ogni caso, esso si trova non dubbio nella chiusa della *Vita Nuova*, dove Dante si propone, dopo una visione meravigliosa, di tacer di Beatrice finchè egli ne possa parlare più degnamente. " E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sa veramente. Sicchè, se piacere sarà di Colui per cui tutte le cose vivono, che la mia vita per alquanti anni perseveri, spero di dire di lei quello che mai non fu detto d'alcuna „. Naturalmente, sarebbe ben strano che si concludesse da ciò che Dante, fin dal 1292, avesse chiaro dinanzi agli occhi il disegno dell'opera sua in tutti i suoi particolari. In quelle parole si fa cenno soltanto ad un primo germe: un poema in lode di Beatrice. Bisognava ancora lo studio di lunghi anni, l'esperienza di lunghi anni, l'andar errando per lunghi anni e il lungo lavorio interno, bisognava, in breve, una buona parte della vita di Dante, perchè potesse esser maturato il concetto della poderosa creazione che ora ci sta dinanzi finita e compiuta.

Non ci è dato seguir man mano i singoli stadi di svolgimento del gran poema. Nemmeno con maggior sicurezza ci è dato determinare in qual tempo Dante siasi accinto a dare effetto al suo disegno. Le allusioni storiche porgono veramente qualche punto sicuro, ma nulla di più si può dire con certezza se non che la composizione ne cade approssimativamente nel tempo che va dalla morte di Arrigo VII alla morte del Poeta. L'*Inferno* e il *Purgatorio* erano già cono-

Questa lettera iniziale, che rappresenta a sinistra Trajano e la vedovella (*Purg.*, x, 73 e segg.), a destra, Dante, Virgilio e i superbi; sotto, l'Angelo che custodisce l'entrata del Purgatorio, è tolta da un manoscritto del 1400 o del 1405 della Biblioteca Nazionale di Firenze.

sciuti, o in tutto o in parte, quando Dante era ancor vivo, come si prova dai ricordi che ne fanno i contemporanei. Intorno al *Paradiso* lavorava il Poeta quand'era a Ravenna, e procurava di mandarlo a Cangrande della Scala, a cui è dedicata questa parte della *Commedia* (v. pag. 97), appena ne avesse pronto un certo numero di canti.

Prima di rispondere alle ulteriori questioni che si annettono al poema, intendiamo informarci del suo contenuto.

Nel mezzo del cammino della sua vita, cioè, come s'intende da un cenno particolare nel *Convito*, nel trentesimoquinto anno, Dante si trova smarrito in una selva oscura e selvaggia. Come vi sia entrato, non lo sa, tanto era pieno di sonno nel momento ch'egli aveva smarrito la via. Giunto ai piedi d'un colle, ne vede la cima illuminata dal sole. Quella vista gl'infonde nuovo coraggio, ed egli, dopo un breve riposo, imprende a salire il colle. Ma ecco che, sul principio dell'erta, una lonza leggera e presta, coperta di pelo maculato, gli viene incontro e a più riprese lo costringe al ritorno. L'ora mattutina e la primavera gli fanno sperare, intanto, di vincere la fiera. Ma ecco che all'improvviso, con la testa alta, gli viene incontro un leone e, nello stesso tempo, un'affamata e magra lupa. Egli perde, così, la speranza di raggiunger la cima, e si ritrae nella oscura selva:

" E quale è quei che volentieri acquista,
E giugne il tempo, che perder lo face,
Che in tutt'i suoi pensier piange e s'attrista;
Tal mi fece la bestia senza pace,
Che, venendomi incontro, a poco a poco
Mi ripingeva là, dove il Sol tace „.

Mentre rovina in basso, gli si presenta un tale, la cui voce, per il lungo silenzio suona del tutto fioca, ed egli lo prega d'aiuto. È quella l'ombra di Virgilio che gli risponde che la lupa non lo lascierebbe passar di là vivo. Fino alla dogliosa sua morte per opera del Veltro che la ricaccerà nell'Inferno donde l'invidia l'ha dipartita da principio, essa uccide chiunque su quella via. S'egli desidera salvarsi, deve andare per altra via, per quella dell'Inferno e del Purgatorio. Egli lo guiderà. Se poi vorrà salire alle genti beate, gli sarà guida un'anima più degna di lui. Dante prega Virgilio di mostrargli quella via, e il viaggio incomincia. Il coraggio, allora, gli manca. Lo assalgono dubbi se potrà mai compierlo. Ma quando Virgilio gli fa sapere ch'egli è venuto in suo aiuto per le preghiere di Beatrice, che alla sua volta ha avuto notizia della sua angustia dalla Madre di Dio per mezzo di Santa Lucia, è tolto ogni sbigottimento, ed egli segue il suo Duca e Signore e Maestro per il cammino alto e silvestro sino all'Inferno e giù per l'Inferno.

L'Inferno ha la forma di un grande imbuto ed è costituito da un vestibolo e da nove cerchi che sempre più si restringono andando in giù. All'estrema punta dell'imbuto che trovasi al centro della terra, sta Lucifero, *lo imperador del doloroso regno.*

Giunto alla porta spalancata dell'Inferno, Dante, spaventato vi vede sopra una trista iscrizione con parole di colore oscuro:

" Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto Fattore.
Fecemi la divina potestate,
La somma sapïenza e il primo amore.
Dinanzi a me non fur cose create,
Se non eterne, ed io eterna duro.
Lasciate ogni speranza, voi, ch'entrate! „

Ma Virgilio lo conforta e, per la porta, lo introduce nel vestibolo. Sospiri, pianti e alti guai, imprecazioni e suon di mani gli vengono agli orecchi per quell'aria senza stelle in un tumulto indefinito. Là si trovano le anime triste di coloro che vissero senza infamia e senza lode, gli Angeli che si tennero neutrali nella ribellione di Lucifero, e gl'ignavi. Indecisi e indifferenti per tutta la vita, essi ora corrono incessantemente dietro un'insegna che non posa mai, stimolati da mosconi e da vespe. Dante vi riconosce una delle anime, quella di Celestino V, che per viltà rifiutò la dignità papale, e intende allora qual sorta di peccatori era là punita. Egli perciò non parla con loro. Essi non hanno lasciato al mondo alcuna fama, e però devono restar sempre senza nome. Riguardando oltre, Dante scorge sulla riva d'un gran fiume, l'Acheronte, innumerevoli anime, che si sospingono per esser passate da Caronte all'altra sponda (v. la tavola colorata: *Rappresentazione del 3° Canto della Divina Commedia*). Il nocchiero si ricusa di trasportare i due pellegrini. Sopravviene un vento e un baleno. Dante cade privo di sensi al suolo. Quand'egli si riscuote per un grave tuono, si trova all'opposta sponda del fiume, sulla proda dell'abisso, in cui suonano infiniti guai. Vinto dalla pietà, anche Virgilio impallidisce. I pellegrini, intanto, entrano nel primo cerchio infernale che è il Limbo. Là non si odono che sospiri, perchè quelli che stanno in quel luogo, non soffrono alcun tormento. Essi non hanno peccato. Sono fanciulli che non hanno avuto battesimo, sono virtuosi Pagani, i quali soffrono soltanto in ciò che sono separati eternamente dalla vista di Dio. Anche Virgilio è del loro numero. I soli Patriarchi da Cristo sono stati tolti dal Limbo e menati in Paradiso. Ad un certo punto del cerchio, Dante scorge un luogo luminoso. Omero, Orazio, Ovidio e Lucano vengono incontro ai Poeti, li salutano e accolgono Dante nella loro schiera. Di là lo guidano ad un castello, da cui risplende quella luce, circondato da sette mura, difeso intorno da un fiume. Entrato per sette porte, da un luogo aperto e alto egli vede là dentro molti savi, molti eroi e molte virtuose donne dell'Antichità, dei quali ricorda i nomi. Fra essi anche quello di Saladino.

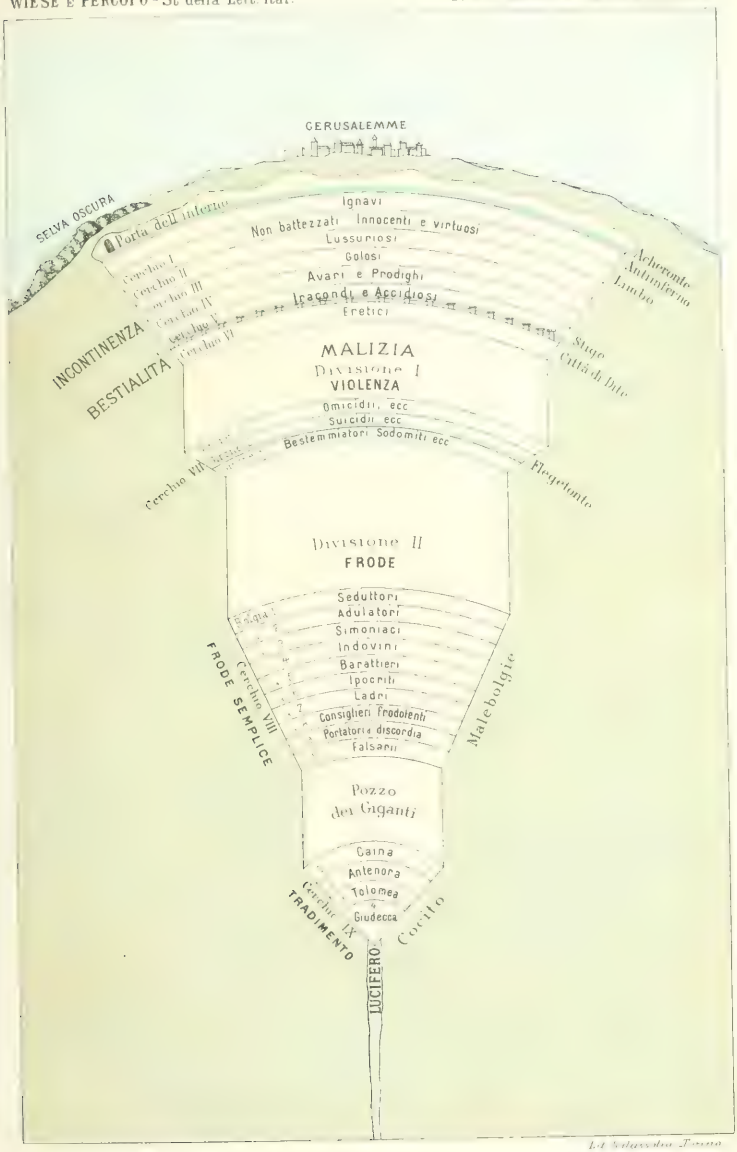
Dal primo cerchio, discendono Dante e Virgilio nel secondo, col quale ora incomincia il vero Inferno.

Sull'entrata, sta Minos, il giudice infernale. Tutte le anime si presentano a lui e confessano i loro peccati. Egli designa il cerchio al quale ciascuna di esse è condannata. Tenebra profonda domina tutto questo cerchio infernale. I lussuriosi vi sono menati attorno in rapina da una bufera allo stesso modo che, sulla terra, essi furono trascinati dalla loro passione. Due ombre, che son portate attorno insieme, attirano l'attenzione di Dante. Egli le prega di voler parlar con lui, ed esse gli si accostano sospese nell'aria:

" Quali colombe dal disio chiamate,
Con l'ali aperte e ferme, al dolce nido
Volan per l'aer dal voler portate;

Cotali uscîr della schiera ov'è Dido,
A noi venendo per l'aer maligno,
Sì forte fu l'affettuoso grido „.

Sono Francesca da Rimini (v. pag. 95) e Paolo Malatesta, la cui tragica storia d'amore il Poeta fa ora narrare da Francesca in maniera commoventissima. Sopraffatto dalla commozione, Dante cade al suolo. Nel terzo cerchio, discende a rovesci eternamente una fredda pioggia e grandine e neve. Nel puzzolente pantano giacciono i golosi, graffiati e squartati con gli artigli da Cerbero che ha tre gole. Urlano ad alte voci e si voltano spesso. Il fiorentino Ciacco riconosce Dante e gli predice la sorte avvenire della sua patria. All'ingresso del quarto cerchio infernale, Pluto vorrebbe impedire i pellegrini dall'andar oltre, come già Minosse e Cerbero. Ma Virgilio sa calmarne l'ira accennandogli che quel viaggio è voluto da Dio, ed essi, allora, giungono al cerchio degli avari e dei prodighi. Ciascuna delle due schiere si muove per una metà del



DIVISIONE DELL' INFERNO

UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE - TORINO ROMA NAPOLI

Illustrazione

del 3° Canto dell' "Inferno„ dantesco

La Tavola rappresenta la porta e l'atrio dell'Inferno, il fiume Acheronte con la barca di Caronte, e nel fondo l'Inferno propriamente detto, nella forma di un castello.

Illustrazione del 3° canto dell'« Inferno » dantesco.

Secondo un ms. della D. Commedia della fine del sec. XV, nella Biblioteca Vaticana.

cerchio voltando e spingendosi avanti gravi pesi. Quand'essi s'incontrano al termine, gridano gli uni contro gli altri rimproverandosi i loro vizi: *Perchè tieni? e perchè burli?*, e tornano indietro all'altra giostra. Eternamente si urteranno essi ad ambi i termini.

" Or puoi, figliuol, veder la corta buffa
De' ben che son commessi alla fortuna,
Perchè l'umana gente si rabbuffa.
Chè tutto l'oro, ch'è sotto la luna
O che già fu, di queste anime stanche
Non poterebbe farne posar una „,

dice Virgilio a Dante e l'ammaestra, intanto, sul modo di agire della Fortuna. Per una spaventosa via (*via diversa*) discendono ambedue al quinto cerchio, dov'è la palude Stige. Anche questo cerchio accoglie due maniere di peccatori. Gl'iracondi si straziano gli uni con gli altri; gli accidiosi, che hanno consumato in sè la loro ira senza lasciarla sfogare, gorgogliano sotto l'acqua l'eterna litania:

" . . . Tristi fummo
Nell'aer dolce che dal sol s'allegra,
Portando dietro accidïoso fummo.
Or ci attristiam nella belletta negra „.

Flegias passa Dante e Virgilio di là dalla palude. Durante il tragitto, l'iroso fiorentino Filippo Argenti si aggrappa alla barca per trarre Dante, che sdegnosamente l'ha redarguito, nella palude. Ma Virgilio lo respinge mentre gli altri iracondi gli si fanno addosso per straziarlo. I pellegrini si avvicinano alla città di Dite, le cui torri, arrossate dal fuoco, corruscano di lontano. Essa toglie il nome suo da Dite, il signore del mondo infernale secondo gli Antichi, e forma i cerchi dal sesto fino al nono. È tutta solcata da profonde fosse, e le sue mura sembrano essere di ferro. Flegias ingiunge ai pellegrini di smontar presso la porta, ma più di mille demoni vietano loro l'ingresso (v. la figura a pag. 110), che Virgilio invano s'adopera di ottenere per trattative. Tre Furie si mostrano sulla torre e minacciano Dante di petrificarlo con lo sguardo di Medusa. Allora, corre su per la palude un fracasso di tuono e tremano ambedue le sponde. Si mostra un messaggiero celeste:

" Come le rane innanzi alla nimica
Biscia per l'acqua si dileguan tutte,
Fin che alla terra ciascuna s'abbica;
Vid'io più di mille anime distrutte
Fuggir così dinanzi ad un che al passo
Passava Stige colle piante asciutte „.

Egli apre la porta con una verga, minaccia i demoni e sparisce. Ora finalmente i pellegrini possono entrare. Agli occhi di Dante, allora, si offre una vasta pianura con sepolcri infuocati, di tra i quali escono fiamme. I coperchi ne sono sollevati. Là, nel sesto cerchio, che è il primo della città di Dite, penano gli eresiarchi coi loro seguaci. Mentre Dante parla con Virgilio, si leva da uno di quegli avelli un toscano che, alla loquela, ha riconosciuto Dante per suo concittadino. È Farinata degli Uberti, il magnanimo fiorentino, che una volta salvò Firenze dall'essere distrutta quando i Ghibellini vincitori, dopo la battaglia presso Montaperti, volevano uguagliarla al suolo, e che ora a Dante, suo avversario di parte, predice il futuro; figura meravigliosa! Là giace pure il padre di Guido Cavalcanti (v. pag. 79) che domanda a Dante perchè mai suo figlio non è con lui, là giacciono l'imperatore Federico II, papa Anastasio II, e tutti gli *Epicurei* che fanno morta l'anima col corpo. Nel giorno del giudizio, gli avelli saranno chiusi per sempre.

Prima che Dante e Virgilio discendano nel settimo cerchio, si soffermano alquanto per avvezzarsi all'orribile puzzo che sale dal fondo. Virgilio si vale di

questo tempo per dichiarare a Dante l'ordine, secondo cui son disposti i peccati nell'Inferno. I peccatori che sono dal secondo al quinto cerchio, mancarono per debolezza: quelli del settimo fino al nono, per malvagità che non si manifesta come violenza e come frode e procede da superbia e da invidia. Il passaggio da quelli a questi è determinato dagli eresiarchi nel sesto cerchio: il loro peccato è

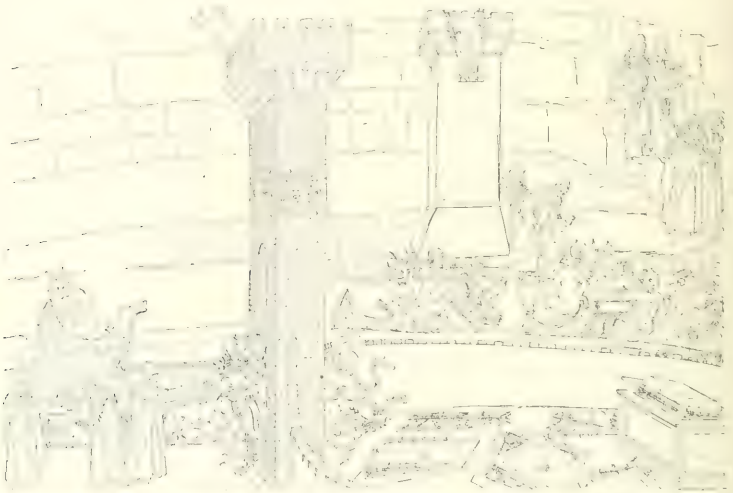


Fig. 16. — Passaggio di Dante e di Virgilio sullo Stige. I demoni impediscono loro l'ingresso nella città di Dite. Gli avelli degli eresiarchi. Secondo il disegno di Sandro Botticelli all'Canto dell'*Inferno* in un manoscritto della *Divina Commedia* 2ª metà del XV secolo che si conserva nel Regio Gabinetto delle stampe di Berlino. Vedi il testo, pag. 109.

stato una violenza a Dio e una frode fatta agli uomini, ma esso ha l'origine sua nella debolezza. I violenti sono puniti nel settimo cerchio; ma poichè la violenza può essere di tre maniere, verso il prossimo, verso la propria persona e verso Dio e ciò che procede da lui, cioè verso la natura, così questo cerchio è diviso in tre cerchi secondari. Nel primo si trovano gli omicidi, i tiranni, i ladri e simili; nel secondo, i suicidi e gli scialacquatori dei loro averi; nel terzo, i bestemmiatori, i sodomiti, gli usurai. Nell'ottavo e nel nono si trovano i frodolenti. La loro colpa è maggiore di quella dei violenti, perchè hanno abusato del più nobile dono concesso agli uomini, di quello dell'intelligenza. Nell'ottavo, sono puniti quelli che hanno ingannato chi non si fidava di loro. Si dividono in dieci classi, ciascuna delle quali è punita in una bolgia: ruffiani e corruttori, adulatori, simoniaci, indovini, barattieri, ipocriti, ladri, consiglieri fraudolenti, seminatori di zizzanie, falsari. Questi peccarono, in generale, contro l'amore del prossimo. Nel nono cerchio è punita la frode contro chi si fida, cioè il tradimento. Essa può essere di quattro maniere, e però questo cerchio si divide in quattro sezioni, la *Caina* coi traditori dei congiunti, l'*Antenora* coi traditori della patria, la *Tolomea* coi traditori degli amici, e la *Giudecca* coi traditori dei benefattori.

Il Centauro Nesso guida Dante, trasportandolo sul dorso, e Virgilio, lungo un fiume di sangue, sino al passaggio.

ERa lo loco, oue a fcender la riua
veniimmo, alpeſtro, *e*/ per quel che u'era aucho.
tal, ch'ogni uſta ne farebbe ſchiua.
Qual è quella ruina, che nel fiancho [. . .]

R a lo loco oue a ſcender la riua
venimmo al peſtro: & per quel cheuera ancho
tal chogni uiſta ne ſarebbe ſchiua
Quale quella ruina che nel fiancho

Passaggio di Dante sul dorso del Centauro Nesso e di Virgilio
nel fiume di sangue (Inf. XII).

Come Virgilio ha dichiarato tutto ciò, i pellegrini si rimettono in via. Sulla cima di un precipizio che è tutto sparso di grossi macigni, giace il Minotauro. Passando davanti ad esso e giù per le pietre smosse, si discende nel settimo cerchio. Le anime dei tiranni, degli omicidi e dei ladri si trovano tuffate più o meno, secondo la gravità delle loro colpe, in un bollente fiume di sangue sulle cui sponde scorrazzano Centauri armati d'archi e di saette per trarre sui peccatori che sporgono più di quello che non devono. Poichè Virgilio ha dichiarato al centauro Chirone lo scopo del loro venire, costui comanda a Nesso di accompagnare i poeti e di prenderli sulla groppa (v. la tavola colorata: *Nesso centauro che trasporta Dante e Virgilio sulla groppa, lungo il fiume di sangue, fino al guado*). Si va lungo il fiume di sangue, nel quale Dante riconosce diverse anime, fra le altre Ezzelino, e, solo in disparte, tuffato fino a metà, Guido di Monforte, che nel 1271, per vendicare il padre suo stato fatto decapitare dal re Edoardo I, uccise in una chiesa di Viterbo, durante la messa, Enrico, figlio di Riccardo di Cornovaglia. Nesso depone i poeti in un luogo piano, ed essi giungono così al secondo giro del settimo cerchio, a quello dei suicidi. Si presenta loro una selva senza sentieri. Le foglie degli alberi sono di color fosco, i loro rami nodosi e involti; non portano frutti, ma infiniti stecchi con tosco. Le Arpie vi fanno il loro nido. Dante ode lamenti da tutte le parti, ma non vede nessuno. Virgilio gli dice di troncare una piccola frasca di quelle piante, e l'enigma gli sarà subito sciolto. Dante fa, e l'albero grida:

" . . . . Perchè mi schiante?
Da che fatto fu poi di sangue bruno,
Ricominciò a gridar: Perchè mi scerpi?
Non hai tu spirto di pietade alcuno?
Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi.
Ben dovrebb'esser la tua man più pia
Se state fossim'anime di serpi „.

È questa l'anima di Pier delle Vigne, che attesta a Dante la sua innocenza e gli descrive nella seguente maniera la sorte dei suicidi:

" Quando si parte l'anima feroce
Dal corpo, ond'ella stessa s'è divelta,
Minos la manda alla settima foce.
Cade in la selva, e non l'è parte scelta,
Ma là dove fortuna la balestra,
Quivi germoglia come gran di spelta.
Surge in vermena ed in pianta silvestra;
L'Arpie, pascendo poi delle sue foglie,
Fanno dolore ed al dolor finestra.
Come l'altre, verrem per nostre spoglie,
Ma non però che alcuna sen rivesta,
Chè non è giusto aver ciò ch'uom si toglie.
Qui le strascineremo, e per la mesta
Selva saranno i nostri corpi appesi,
Ciascuno al prun dell'ombra sua molesta „.

Gli scialacquatori dell'avere sono inseguiti per la selva da nere cagne e da esse dilaniati mentre essi infrangono i rami degli alberi dietro ai quali hanno cercato riparo. Il terzo giro del settimo cerchio è formato da uno squallido deserto di sabbia su cui cadono lentamente dilatate falde di fuoco. Dei peccatori parte giace supina, parte sta seduta, parte va continuamente. Là si sta Capaneo, il bestemmiatore di Dio, uno dei Sette a Tebe, col viso levato in alto e non domo. Con piglio insolente egli grida a Dante:

" Qual fui vivo, tal son morto „.

Si va innanzi lungo il Flegetonte, e i pellegrini incontrano una schiera di sodomiti, fra cui Brunetto Latino, l'amico paterno di Dante, che l'onorò molto, ma che però dovette porlo in questo cerchio infernale. All'estrema sponda del terzo giro stanno

gli usurai. Essi hanno una tasca appesa al collo sulla quale pascono gli sguardi e su cui sono riportati gli stemmi di lor famiglie. Con poderoso rimbombo, si precipita

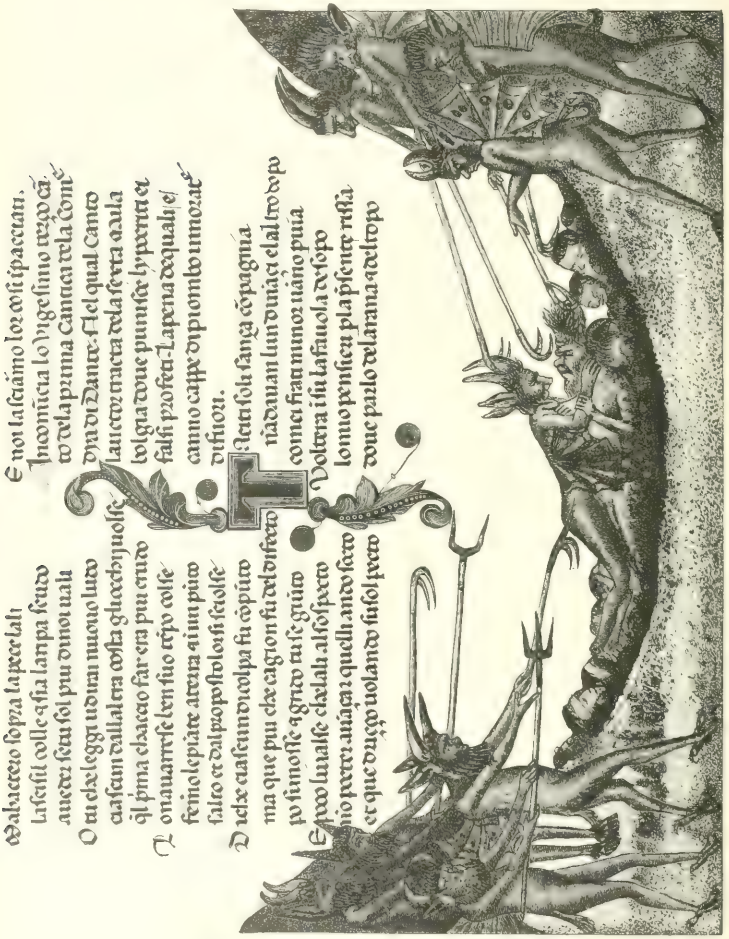


Fig. 17. - I diavoli nel lago di pece (*Inferno*, XXI). Secondo un manoscritto della *Divina Commedia* sec. XIV della Biblioteca ginnasiale d'Alcamo. V. pag. 113.

Flegetonte dal settimo all'ottavo cerchio. Gerione, il custode dell'ottavo cerchio, immagine visibile della frode, trasporta sul suo dorso Virgilio e Dante sino al profondo, e li depone poi ai piedi della parete della precipitosa rupe.

I pellegrini si trovano ora nell'ottavo cerchio, detto *Malebolge*, che si divide in dieci sezioni concentriche, scavate nel sasso, le quali girano tra il precipizio

da cui cade il Flegetonte, e un profondo pozzo che è nel mezzo. Sono congiunte fra loro da ponti di pietra, e in esse stanno i traditori, e più profonde sono le bolge quanto più profondo e intimo fu il loro tradimento. I pellegrini si volgono a sinistra in modo che i peccatori si trovano alla loro destra.

Nella prima bolgia si muovono due schiere di peccatori, delle quali una viene incontro ai poeti, l'altra cammina nella stessa loro direzione, ma più presto. Diavoli cornuti sferzano loro il dorso con poderosi flagelli. Sono essi i ruffiani e i seduttori. Per uno dei ponti di pietra, giungono Dante e Virgilio alla seconda bolgia, in cui stanno gli adulatori e le cortigiane, tuffati sino alla bocca in uno sterco orribilmente puzzolente. Dal più alto punto del ponte di pietra che sovrasta alla bolgia, il poeta può a mala pena distinguere qualche cosa, tanto è buio laggiù. Vi riconosce però alcuni peccatori, e Virgilio gli mostra Taide cortigiana. Come si giunge sull'alto del terzo ponte, si scorge la bolgia dei simoniaci, dei compratori e dei venditori di cariche ecclesiastiche:

" O somma Sapïenza, quanta è l'arte
Che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
E quanto giusto tua virtù comparte!
Io vidi per le coste e per lo fondo
Piena la pietra livida di fori
D'un largo tutti, e ciascuno era tondo.
. . . . . .
Fuor della bocca a ciascun soperchiava
D'un peccator li piedi, e delle gambe
Infino al grosso, e l'altro dentro stava.
Le piante erano a tutti accese intrambe;
Perchè sì forte guizzavan le giunte,
Che spezzate averian ritorte e strambe.
Qual suole il fiammeggiar delle cose unte
Muoversi pur su per l'estrema buccia,
Tal era lì da' calcagni alle punte „.

Uno, che piangeva più forte *con la zanca*, attira a sè l'attenzione di Dante. Trasportato da Virgilio laggiù fino a quel punto, Dante domanda al peccatore chi egli sia, perchè egli si china giù verso la buca. Cotesto egli esprime con una similitudine meravigliosa:

(1) **Trascrizione del Manoscritto** a pag. 112.

115 Ma bacterò fopra la pece l' ali:
laſciſi 'l colle, *et* fia la ripa ſcudo
a medar ſe tu fol più di noi uali. "
O tu che leggi, udirai nuouo ludo!
ciaſcun dall' altra coſta gli occhij uolſe:
quel prima, ch'a cio far era più crudo
Lo nauarreſe ben fuo tempo colſe.
Percuo le piante a terra, *et* in un puncto
ſalto *et* dal propoſto lor ſi ſciolſe.
Di che ciaſcun di colpa fu compuncto,
ma que' più, che cagion fu del diſecto:
però ſi moſſe *et* gridò: " tu ſe' giunto! „
E poco li valſe, chè l' ali al ſoſpecto
non poteo auançar: quelli andò ſoeto
120 *et* que' drizzò, uolando ſuſo, 'l pecto:
. . . . . .

151 E noi laſciammo lor colſi impaeciati

Incomincia lo vigeſimo terço canto dela prima Cantica dela Comedya di Dante. Nel qual Canto l'auctor tracta dela ſexta Malabolgia, done puniſce l' ypocriti *et* ſalſi profeti. La pena de' quali è c'hanno cappe di piombo imorate di fuori

1 TAciti, ſoli ſança compagnia,
n'andauam l' un dinançi e l'altro dopo,
come i frati minor fanno per uia.
Volt 'era in fula fauola d'eſopo
5 lo mio penſieri per la preſente riffa,
doue parlò dela rana *et* del topo;

8. Wiese e Percopo, *Storia lett. italiana*

" Io stava come il frate che confessa
Lo perfido assassin, che, poi ch'è fitto,
Richiama lui, per che la morte cessa „.

Egli è papa Niccolò III, e il Poeta coglie quest'occasione per isfogare la sua ira contro i Papi. Dal quarto ponte si presenta a Dante una vista spaventevole:

" E vidi gente per lo vallon tondo
Venir tacendo e lagrimando, al passo
Che fanno le letane in questo mondo.
Come il viso mi scese in lor più basso,
Mirabilmente apparve esser travolto
Ciascun dal mento al principio del casso:
Chè dalle reni era tornato il volto,
Ed indietro venir gli convenia,
Perchè il veder dinanzi era lor tolto „.

Egli non può trattener le lagrime nel veder così deformata la figura umana. Virgilio ne lo rimprovera. Gl'indovini, gl'impostori e gli astrologi sono puniti in questa maniera appunto perchè vollero vedere nel futuro. La vicina *fessura* nella quale Dante sospinge gli sguardi dal quinto arco, è straordinariamente oscura:

" Quale nell'Arzanà de' Viniziani
Bolle l'inverno la tenace pece
A rimpalmar li legni lor non sani,
Che navicar non ponno, e in quella vece
Chi fa suo legno nuovo, e chi ristoppa
Le coste a quel che più viaggi fece;
Chi ribatte da proda e chi da poppa;
Altri fa remi, ed altri volge sarte;
Chi terzaruolo ed artimon rintoppa;
Tal, non per fuoco, ma per divina arte,
Bollia laggiuso una pegola spessa
Che inviscava la ripa da ogni parte „.

In questa palude di pece sono puniti i barattieri. Diavoli con poderosi roncigli, Malebranche, vi stanno a guardia, colpiscono e straziano le anime che hanno usato sporgere un poco per prender fiato. I poeti sono testimoni del modo con cui uno dei peccatori sfugge loro con astuzia e come due diavoli, che si litigano per ciò, cadono, nell'accapigliarsi, nella pece (v. la figura a pag. 112). Mentre i loro sozi sono intesi a ripescarli, Dante e Virgilio vanno innanzi e devono rifugiarsi nella sesta bolgia, inseguiti dai diavoli. Una scena comica così vivace, così vera, così efficace, così schiettamente infernale come questa che occupa due canti (il XXI e il XXII), non s'incontra più in tutto quanto il poema. I pellegrini si trovano ora nella bolgia degl'ipocriti, che camminano lentamente, oppressi da gravi cappe dorate che discendono fino al suolo e che estorcono da loro dolorosi lamenti come un troppo grave peso fa cigolar le bilancie. Nell'andare, tutti calpestano Caifasso e gli altri membri del gran Sinedrio che giacciono là crocifissi al suolo con tre pali acuti. Le forze del Poeta già stanno per mancare quand'egli a stento si è arrampicato fino alla punta interna della bolgia. Ma Virgilio lo conforta:

" Omai convien che tu così ti spoltre,
Disse il Maestro, chè, seggendo in piuma,
In fama non si vien nè sotto coltre:
Senza la qual chi sua vita consuma,
Cotal vestigio in terra di sè lascia,
Qual fumo in aere od in acqua la schiuma.
E però leva su, vinci l'ambascia
Con l'animo che vince ogni battaglia,
Se col suo grave corpo non s'accascia „.

Si va innanzi di nuovo, e i pellegrini giungono sul ponte della settima bolgia. Si arrestano spaventati:

" E vidivi entro terribile stipa
De' serpenti e di sì diversa mena,

Che la memoria il sangue ancor mi scipa.

. . . . . .

Tra questa cruda e tristissima copia
Correvan genti nude e spaventate,
Senza sperar pertugio o elitropia.
Con serpi le man dietro avean legate;
Quelle ficcavan per lo sen la coda
E il capo, ed eran dinanzi aggroppate „.

Sono i ladri, inseguiti e straziati da serpenti:

" Ed ecco ad un, ch'era da nostra proda,
S'avventò un serpente, che il trafisse
Là dove il collo alle spalle s'annoda.
Nè O sì tosto mai, nè I si scrisse,
Com'ei s'accese ed arse, e cener tutto
Convenne che cascando divenisse.
E poi che fu a terra sì distrutto,
La cener si raccolse per sè stessa,
E in quel medesmo ritornò di butto „.

Ripigliano reciprocamente la loro figura. Chi s'è cambiato in serpente, morde chi ha figura umana, e questi si volge in serpente mentre il primo ripiglia la sua figura d'uomo. Orribile metamorfosi, meravigliosamente descritta. Dante trova là il pistoiese Vanni Fucci, ladro di chiese, che gli predice il futuro, e molti Fiorentini. Un'amara ironia gl'ispira queste parole:

" Godi, Firenze, poi che se' sì grande
Che per mare e per terra batti l'ali
E per l'inferno il tuo nome si spande.
Tra li ladron trovai cinque cotali
Tuoi cittadini onde mi vien vergogna,
E tu in grande onoranza non ne sali „.

Nella vicina bolgia, Dante trova alte fiamme di fuoco. Vi sono nascosti i consiglieri frodolenti. Ulisse, che è chiuso con Diomede in una delle fiamme, racconta della sua ultima navigazione che lo condusse a morte. Dante, in questo punto, segue la tradizione, secondo cui Ulisse intraprese un lungo viaggio, durante il quale egli fondò la città di Lisbona, donde poi s'inoltrò nell'Oceano e vi perì. Guido da Montefeltro (v. la figura a pag. 117) domanda a Dante notizie di Romagna e in seguito gli racconta come egli, entrato già nell'Ordine dei Francescani, fu indotto da Bonifazio VIII, che glie ne aveva promesso l'assoluzione, a dargli un malvagio consiglio:

" Francesco venne poi, com'io fui morto,
Per me; ma un de' neri Cherubini
Gli disse: nol portar; non mi far torto,
Venir se ne dee giù tra' miei meschini,
Perchè diede il consiglio frodolente,
Dal quale in qua stato gli sono a' crini;
Chè assolver non si può chi non si pente,
Nè pentere e volere insieme puossi,
Per la contraddizion che nol consente.
O me dolente! come mi riscossi,
Quando mi prese dicendomi; Forse
Tu non pensavi ch'io loico fossi!
A Minos mi portò; e quegli attorse
Otto volte la coda al dorso duro,
E, poi che per gran rabbia la si morse,
Disse: Questi è de' rei del fuoco furo:
Perch'io là dove vedi son perduto,
E sì vestito andando mi rancuro „.

Spaventosa è pure la vista della nona bolgia. Nel più orribile macello vi si aggirano i seminatori di scandali e di scismi. Un diavolo, dinanzi al quale essi devono passare, li concia così ogni qual volta gli passano davanti; poi, lungo la via, le ferite loro si rinchiudono. Secondo la diversità della colpa, anche le ferite sono diverse. Maometto è fesso nel corpo sino all'umbilico in modo che gli si vedono le interiora. Bertram

dal Bornio, che istigò il giovane re (il principe Enrico) contro suo padre Enrico II, porta in mano il proprio capo, perchè egli divise il capo della famiglia da' suoi membri. Nella decima bolgia stanno i falsari, i falsi monetari, i bugiardi, i calunniatori, puniti da lebbra, idropisia e febbre. Perchè Dante porge attenzione a una volgare baruffa di peccatori, Virgilio ne lo rimprovera,

" Chè voler ciò udire è bassa voglia „,

e l'esorta ad affrettarsi. Procedono oltre e odono risuonare un corno più chiaramente di quello di Rolando a Roncisvalle. Dante mira verso quella parte donde viene il suono, e scorge in lontananza alcune alte torri. Essi, veramente, sono giganti,

" E son nel pozzo interno dalla ripa
Dall'umbilico in giuso tutti quanti „.

La loro poderosa grossezza simboleggia tutta la grandezza della colpa del più basso cerchio che è quello dei traditori. Il gigante Anteo depone i poeti nel fondo del profondo pozzo.

Là tutto è ghiacciato. Il fiume Cocito forma una immensa pianura ghiacciata, liscia come uno specchio. Nelle sue quattro suddivisioni stanno i peccatori che tanto più sono immersi nel ghiaccio quanto più grave è il loro tradimento. Le loro lagrime s'induriscono e chiudon loro gli occhi, ed essi stanno ghiacciati uno accanto dell'altro. Anche qui scambievolmente si odiano, sebbene non desiderino che su nel mondo si discorra ancora di loro. La Caina è così denominata da Caino, l'Antenora dal troiano Antenore che tradì la patria ai Greci, la Tolomea da Tolomeo che, in un convito, uccise Giuda Maccabeo insieme ai suoi figli, la Giudecca, finalmente, da Giuda Iscariota.

Dante ricorda una folla d'uomini della storia contemporanea, abitatori della bolgia, e fra gli altri in particolare il conte Ugolino della Gherardesca che, con Ruggieri da Pisa, è gelato in una buca

Trascrizione del manoscritto a pag. 117.

C. XXVII.

Gla era dritta in quello capitolo tocha l' autor
d' alcune fegnorie, che al fo tempo rege-
ano le città de romagna po' introduxe
a parlare cum lui lo conte guido da mon-
tefeltro e recitali de
loa mitta al mundo
poi tocha alcuna cosa
della deprecatione che com-
mene auere l' omo in
reconter lo fagramento
della penetentia. circa
la qual cosa fi è da favere,
ch'el se ne offende a dio,
prin principalmente in tri
modi le biastemo, per contem-
nendo, confrittandolli
e per ognera fatta cosa
confitendo de neceef-
tita le commene essere, im-
perzo che a perfuere lo fa-
gramento della penetentia
si li fi commene adsignare
e madezza e fermo ma-
tezza li è l peccato, fermo
to la adsolutione del peccato-
re e perzo, se mai non ferome-
effaffe alcuno, quella [...].

XXII capitulo.

1 Gia era in tutta dritta e quieta
Per non dir più, e già da noi ten gia
Con la bocca dil dolce poeta,
Quando un altra, che dietro a lei venia,
Ne fece volger gl'occhi ala sua cima
Per un confuso ben che tutor n'uia
Chome 'l buo ceciliano, che maglio prima
Col pianto di colui e cio lo dritto
Che l'aueva temperato con sua lima.
Magliama con la nouce del delitto,
Si che, con tutto ch'el fulse di rame,
Pur el parea dal dolor trafitto
Coffi pe non auer mia le fiamme
1 Dal principio del fuoco, in fino lo linguagio

posem *et ostera*, fi che quella obla, qua recenuda
la infitilia, fi a *per* la *penetentia* reduttta in atto
fatisfattoria, or mendo fupercitialmente, in che
contaue 'l fagramento della *penetentia*, mole l'au-
tor probare
che non fe
poffa perdo-
nare ne afol-
vere un de
quel peccato,
che non è au-
chore comef-
fo *per* lui et in-
troduxe a
dar tale fen-
tentia lo de-
nunio, re-
getandola
come apar
nel tetto lo
conte predicto
moftrado
e dicendo,
che fi beſo-
gno la ma-
teria ellere
deſpofta a [...

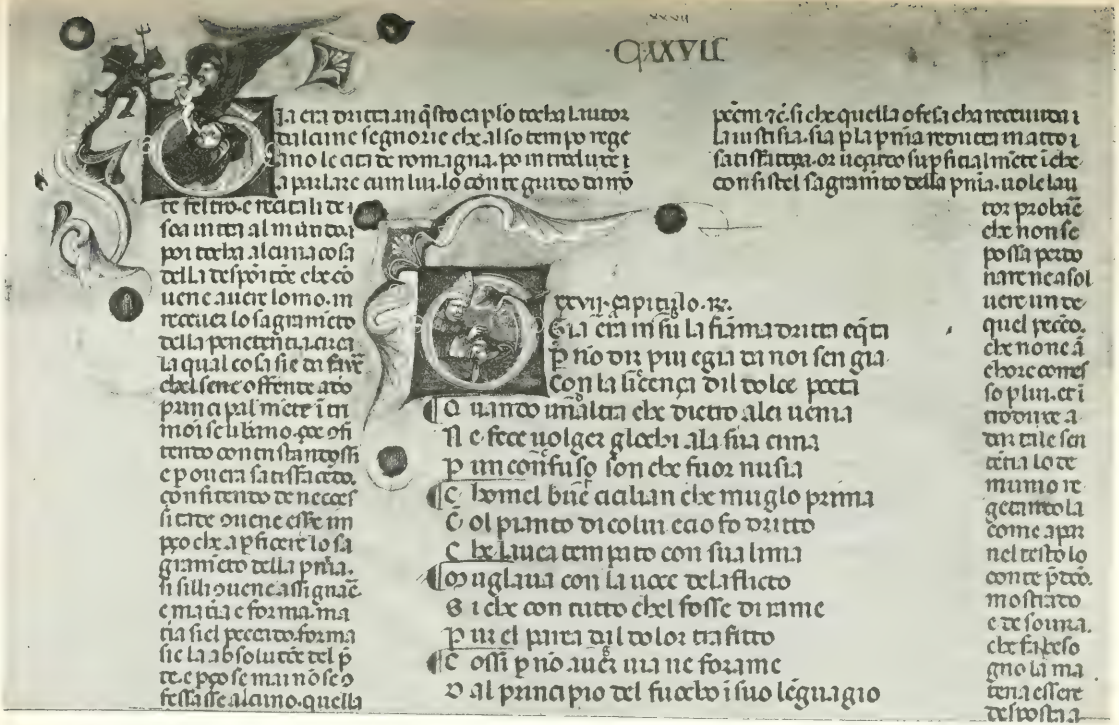


Fig. 18. — Bruto d'un manoscritto dantesco del secolo XIV, secondo l'originale nella Riccardiana di Firenze. Le persone rappresentate nelle due figure sono il Diavolo, l'anima di Guido da Montefeltro, San Francesco, Bonifazio VIII e Guido da Montefeltro. V. DANTE, *La Divina Commedia*, *Inf.* XXVII, 67 e segg. Cfr. il testo a pag. 116.

" Sì che l'un capo all'altro era cappello.
E come il pan per fame si manduca,
Così 'l sovran li denti all'altro pose
Là 've il cervel s'aggiunge con la nuca „.

Richiesto da Dante perchè mai egli, pur nell'Inferno, così orribilmente si vendichi, gli narra la morte sua e dei suoi figli e dei nipoti nella torre della fame, procacciata dall'arcivescovo Ruggieri di Pisa. Questa narrazione è fra le più sublimi che la poesia abbia mai fatte. Per la Tolomea, in cui Dante trova i traditori degli amici, che apparentemente vivono ancora al mondo (un demonio, dopo commesso il tradimento, abita nei loro corpi), passa alla Giudecca. I traditori dei loro benefattori sono tutti coperti dal ghiaccio e vi traspariscono *come festuca in vetro.* Altri stanno a giacere; altri diritti ora col capo, ora con le piante; altri curvati coi piedi volti verso il capo. Lucifero, *lo imperador del doloroso regno,* da mezzo il petto in su sporge da quel mare di ghiaccio. Ha tre facce, una vermiglia, una bianca, una gialla, e un paio di poderose ali come di pipistrello. Egli le agita incessantemente, e Cocito gela a quel vento ghiacciato che ne è prodotto. Egli piange per sei occhi, e sopra i tre menti stillano lagrime e bava. Con ciascuno dei tre ceffi egli maciulla un peccatore, Giuda, Bruto e Cassio. A Giuda, di cui il capo gli sta nella strozza, Lucifero strazia inoltre, con le unghie, il dorso. Questi tre peccatori sono stati i maggiori traditori, perchè hanno posto le mani sui Fondatori della Chiesa cristiana e della Monarchia universale, che, nello stesso tempo, erano i loro benefattori. Quegli, che ha recato nel mondo il tradimento, è l'appropriato stromento della loro pena.

Dal centro della terra rimontano, subito dopo, Virgilio e Dante per le villose gambe di Lucifero, e giungono quindi, per un passaggio angusto che fu aperto dalla caduta del demonio dal cielo fino al centro della terra, alla superficie dell'altro emisfero e rivedono le stelle. Siam giunti ai piedi del monte del Purgatorio. Questo è formato del terreno che sporse dietro Lucifero quand'esso precipitò fino al centro della terra. Là egli si sta, nella estrema lontananza da Dio. Sporge col capo nel nostro emisfero: la terra dell'emisfero di là, presa d'orrore, si coperse di acque e sporse nel nostro. Dante resta meravigliato allo spettacolo della natura che ora gli si offre dopo gli orrori dell'Inferno.

" Dolce color d'orïental zaffiro,
Che s'accoglieva nel sereno aspetto
Dell'aer puro infino al primo giro,
Agli occhi miei ricominciò diletto,
Tosto ch'i' uscii fuor dell'aura morta
Che m'avea contristati gli occhi e il petto „.

Appar loro, intanto, un vecchio venerando che meravigliato li richiede che mai essi vogliano. Egli è Catone, il custode del passaggio al Purgatorio. Informato da Virgilio, concede libero l'accesso. Prima però che incominci la salita, Virgilio, per comando di Catone, lava a Dante, con la rugiada, il volto ancor molle di lagrime e recante ancora le tracce della peregrinazione infernale e gli cinge i lombi con vimini che crescono sulla sponda marina, immagine di umile contrizione. Si dileguano le ombre della notte e i primi raggi del sole fanno tremolare la marina che leggermente s'increspa. Ecco intanto apparire all'Occidente (1) un punto luminoso che rapidamente si avvi-

(1) Così il testo; ma deve dire: *all'Oriente*. Le parole di Dante: *Già nel ponente* (*Purg.*, II, 15), che hanno tratto in errore l'Autore, si riferiscono non all'Angelo, ma a Marte. (*Nota del T.*).

cina. È un navicello guidato da un Angelo che lo sospinge innanzi con le ali. Dentro vi seggono più che cento spiriti che cantano un salmo. Appena giunti, saltano a terra, e l'Angelo s'allontana così rapidamente come è venuto, per andare a prendere altre anime alla foce del Tevere (v. la figura a pag. 120). Tra i nuovi arrivati, Dante riconosce un amico, il cantore Casella, che, per desiderio di lui, intona la canzone:

" Amor che nella mente mi ragiona „.

Tutti gli spiriti stanno ad ascoltare, in estasi, le dolci note, quando si mostra Catone e li rimprovera della loro lentezza. Essi si sbandano di qua e di là come una schiera di colombi disturbati nella loro pastura, e anche i due poeti riprendono il loro pellegrinaggio.

Siamo nell'Antipurgatorio, in cui sono trattenute quattro specie di negligenti che non sono ancora degni d'esser purificati nel Purgatorio. Quelli che sono morti nella scomunica, devono aspettare per trenta volte tutto il tempo in cui sono vissuti sotto il peso di essa: quelli che hanno indugiato il loro pentirsi fino al momento della morte, s'indugiano là tanto, quanto sono stati negligenti. Se essi, inoltre, sono morti di morte violenta, il loro soggiorno in quel luogo è misurato con la durata della vita. Attende finalmente per due volte tutto il tempo di sua vita chi, per le faccende politiche, si è dimenticato della salute dell'anima.

Giunti ad una scoscesa parete di rupe, Dante e Virgilio scorgono una schiera di anime, che, richieste, indicano loro la via. Re Manfredi che si trova fra esse, morto sotto il peso della scomunica, volge a Dante la parola e gli narra della salvezza dell'anima sua e lo prega di farne consapevole la figlia sua. Per un sentiero tutto angusto e dirupato salgono in alto i poeti, e, dopo indicibili sforzi, giungono ad un ripiano della rupe dove trovano i peccatori che hanno indugiato la penitenza fino al momento della morte. Salendo più in alto, vengon loro incontro anime che cantano il *Miserere*. Sono quelli che son morti di morte violenta. Buonconte da Montefeltro racconta la sua fine nella battaglia di Campaldino. Là, dove l'Archiano sbocca in Arno, egli, fuggendo, cadde mortalmente ferito:

" Quivi perdei la vista, e la parola | Io dirò il vero, e tu il ridi' tra i vivi:
Nel Nome di Maria fini' e quivi | L'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
Caddi, e rimase la mia carne sola. | Gridava: O tu dal ciel, perchè mi privi?
Tu te ne porti di costui l'eterno
Per una lagrimetta che il mi toglie;
Ma io farò dell'altro altro governo „.

Segue una efficace descrizione d'una innondazione che strascina seco il cadavere e scioglie al petto la croce che il morente aveva fatta con le braccia. Con meraviglioso contrasto, dopo questa pittura fosca noi apprendiamo, in poche ma commoventi parole, la sorte della Pia che fu uccisa dal marito. Molte altre anime riconosce Dante, ma egli deve liberarsene. Andando oltre, i poeti incontrano il mantovano Sordello, che siede solitario. Virgilio lo saluta come suo cittadino, benchè egli non ancor lo conosca, con la più lieta accoglienza. Cotesto porge occasione a Dante per uscire in una delle sue celebri invettive contro le discordie d'Italia e contro Firenze. Accompagnati da Sordello, i pellegrini giungono ad una valle amena, tutta sparsa di fiori, dove stanno anime a cantare *Salve Regina*. È questa la quarta specie di negligenti, tra i quali l'imperatore Rodolfo e Carlo d'Angiò. Discende intanto la notte:

" Era già l'ora che volge il disio
Ai naviganti, e intenerisce il core
Lo dì ch'han detto ai dolci amici addio:

E che lo nuovo peregrin d'amore
Punge, se ode squilla di lontano,
Che paia il giorno pianger che si muore „.

I poeti e Sordello discendono nella valle per rimanervi sino al mattino. Nella notte si avvicina alla valle un serpente, la tentazione; ma n'è fugato da due Angeli. Dante cade in un profondo sonno, durante il quale è trasportato da Santa Lucia alla porta del Purgatorio. Destandosi, egli trova soltanto Virgilio il quale gli racconta ciò che

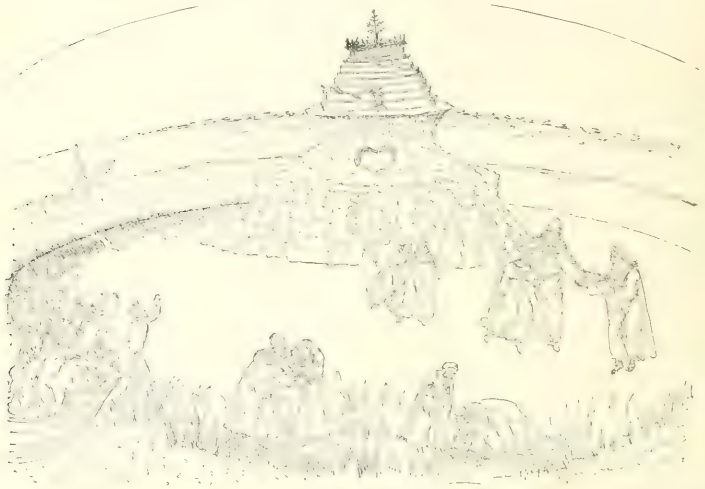
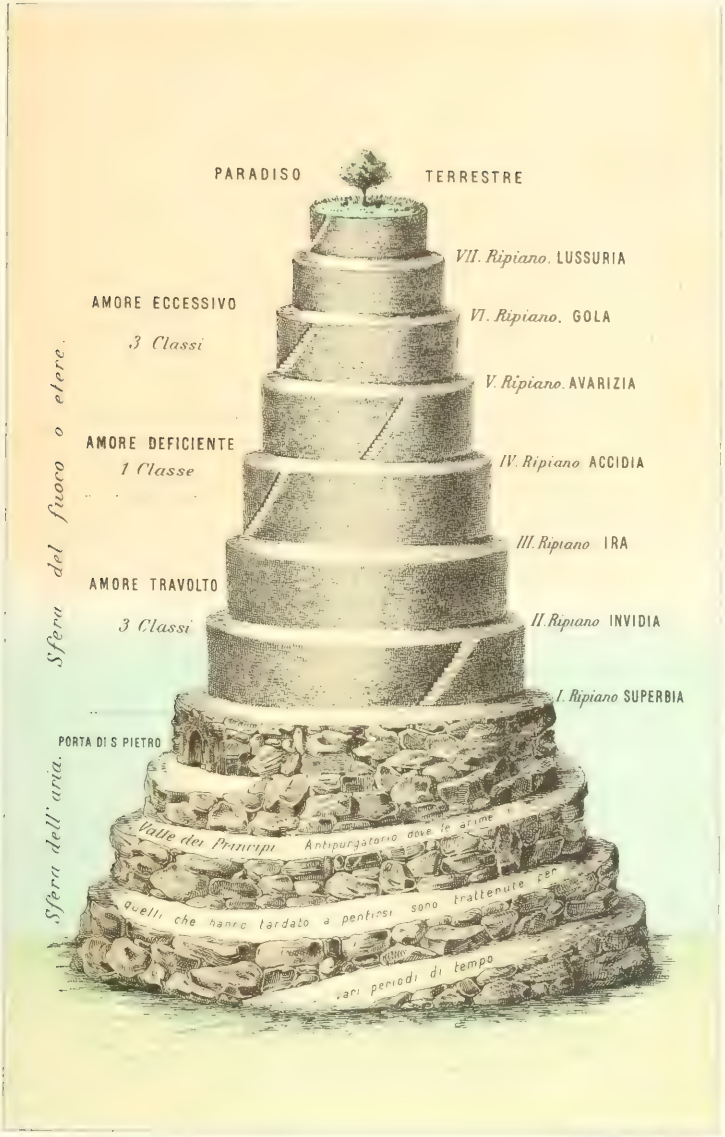


Fig. 19. Illustrazione del I Canto del *Purgatorio* nella *Divina Commedia* di Dante, secondo un disegno a penna di Sandro Botticelli in un manoscritto della *Divina Commedia* 2ª metà del secolo XV, del R. Gabinetto delle stampe di Berlino (v. pag. 119).

egli stesso ha provato in sogno in forma di visione. Ad una fessura della rupe, egli vede la porta alla quale menano tre gradini di colori diversi, il primo di marmo nitido come specchio (la contrizione), il secondo oscuro con crepature (la confessione), il terzo di porfido fiammeggiante (la penitenza) (1). Sulla soglia di diamante, sta seduto un Angelo con una spada. Egli apre la porta con due chiavi, una d'argento e l'altra d'oro, dopo ch'egli ha inciso, con la spada, sette P *(peccato)* a Dante sulla fronte. Di mano in mano questi sette P gli saranno cancellati da altri Angeli; in ciascuna regione del Purgatorio egli depone quel peccato che in ciascuna di esse viene purgato. Dopo un faticoso arrampicarsi per un'angusta fessura della rupe, i poeti si trovano nel primo giro del Purgatorio, in quello dei superbi. Largo quanto la lunghezza di tre uomini, esso giro si volge intorno al ripido sasso, nel quale, con arte maestra, sono rappresentati, in marmo, esempi d'umiltà: l'Annunziazione di Maria, David che danza dinanzi all'Arca del patto (v. la figura a pag. 106), l'imperatore Traiano che rende giustizia ad una vedova:

(1) Altri intendono alquanto diversamente il significato dei tre gradini. (*Nota del T.*).



IL PURGATORIO

Unione Tipografico Editrice

" Ed una vedovella gli era al freno,
Di lagrime atteggiata e di dolore.
Dintorno a lei parea calcato e pieno
Di cavalieri, e l'aquile dell'oro
Sovr'esso in vista al vento si movieno.
La miserella infra tutti costoro
Parea dicer: Signor, fammi vendetta
Del mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro.
Ed egli a lei rispondere: Ora aspetta
Tanto ch'io torni. E quella: Signor mio,
Come persona in cui dolor s'affretta,
Se tu non torni? Ed ei: Chi fia dov'io
La ti farà. E quella: L'altrui bene
A te che fia, se il tuo metti in obblio?
Ond'egli: Or ti conforta, chè conviene
Ch'io solva il mio dovere, anzi ch'io mova.
Giustizia vuole e pietà mi ritiene „.

Mentre Dante sta osservando le immagini, s'avvicinano a lenti passi i penitenti. Essi vanno curvi quasi fino al suolo, oppressi da poderosi massi ch'essi portano sulla schiena. Richiesti, informano i poeti della via che mena all'altro ripiano. Dante trova fra essi Omberto Aldobrandesco già orgoglioso della sua nobiltà, il miniatore Oderisi da Gubbio che troppo presumeva della arte sua, e altri. A quest'ultimo Dante pone in bocca le celebri parole intorno alla vanità dell'umana gloria:

" Non è il mondan romore altro che un fiato
Di vento che or vien quinci ed or vien quindi,
E muta nome perchè muta lato.
Che fama avrai tu più, se vecchia scindi
Da te la carne, che se fossi morto
Innanzi che lasciassi il pappo e il dindi,
Pria che passin mill'anni? ch'è più corto
Spazio all'eterno, che un mover di ciglia,
Al cerchio che più tardi in cielo è torto „.

Ma Virgilio vuole affrettarsi e si separa con Dante dalla lenta schiera. Lungo la via egli fa edotto il suo alunno degli esempi di superbia punita che adornano *il letto delle sue piante* e che però stanno sempre dinanzi agli occhi degl'incurvi peccatori: la punizione di Lucifero, di Niobe, d'Ilio, di Ciro, e d'altri. Nel secondo ripiano, odono i pellegrini risuonar voci di spiriti che esortano all'amore del prossimo. Il colore della *petraia* è livido, immagine dell'invidia che là è punita. I peccatori siedono lungo la parete della rupe. I loro occhi sono cuciti con un filo. Dante v'incontra la gentildonna sanese Sapia e i romagnoli Guido del Duca e Rinieri da Calboli, coi quali s'intrattiene a parlare intorno alle condizioni politiche di Romagna e di Toscana. Andando oltre, odono i poeti voci che recano esempi ammonitivi d'invidia punita, come quello di Caino e d'altri. Nel terzo ripiano Dante, in visione estatica, vede esempi di mansuetudine: Maria e Giuseppe che trovano Cristo nel Tempio, e altri. D'un tratto giungono i poeti ad un denso e fastidioso fumo tanto che Dante deve farsi guidar da Virgilio come un cieco. In esso stanno ravvolti gl'iracondi i quali cantano l'*Agnus Dei*. Marco Lombardo addita a Dante e a Virgilio la via e disserta sul libero arbitrio. Quando i poeti escono dal fumo, a Dante si mostrano visioni d'ira punita.

Nel quarto ripiano, Virgilio dichiara al suo discepolo l'ordine morale del Purgatorio. Vi si purgano sette peccati. Dall'amore del male del prossimo nascono superbia, invidia, ira: da debole amore al bene, nasce l'accidia: da soverchio amore dei beni terreni, nascono l'avarizia, la gola, la lussuria. Ritornano perciò nel Purgatorio, ma in ordine inverso, gli stessi peccati dell'Inferno, quando si noti che i peccati puniti dal settimo al nono girone infernale sono proceduti da superbia e da invidia. A richiesta di Dante, Virgilio svolge anche qui la dottrina della libertà umana.

Il Poeta sta ancor pensando a ciò che ha udito da Virgilio, quando sopraggiunge di dietro e passa loro avanti a tutta corsa una schiera di accidiosi che si incitano a vicenda con esempi di sollecitudine. Gli ultimi ricordano esempi d'accidia punita. Dante non ha ancor percorso il quarto ripiano fino alla scala, quando

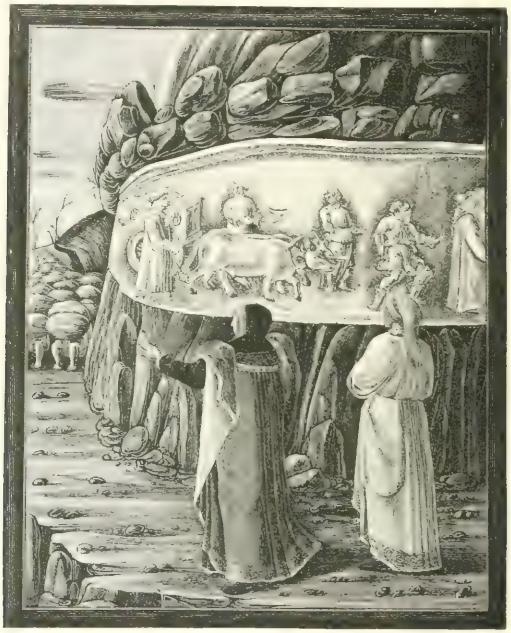


Fig. 21. Dante e Virgilio davanti al bassorilievo. *Dicul che danza da canto all'Arca del patto Exod.* x. 5) e segg. Secondo un manoscritto dantesco del XV secolo della Biblioteca Vaticana di Roma. Vedi il testo a pag. 121

gli appare in sogno una *femmina balba*, immagine dei tre peccati che si purgano nei ripiani successivi. Quanto più egli la guarda, tanto ella gli si fa attraente, e quand'essa incomincia a cantare, egli a mala pena può distogliersi da lei. Allora gli appare un'altra donna, la Ragione; essa fende le vesti alla prima in modo che il puzzo che le esce dal ventre, fa svegliar Dante. Nel quinto ripiano, egli vede i peccatori che dicono sospirando: *Adhaesit pavimento anima mea.* Sono essi fermamente legati delle mani e dei piedi, volta la faccia alla terra, in modo che non possono muovere alcun membro. Là è punito Adriano V. Per tutto il giorno, fra le lagrime, i peccatori si gridano a vicenda esempi di povertà spirituale, mentre la notte ricordano esempi di avarizia punita. Ugo Capeto, trovato lì da Dante, ha parole infiammate d'ira contro i suoi discendenti e segna d'una nota d'infamia Filippo il Bello per l'oltraggioso trattamento fatto a Bonifazio VIII. Sempre giusto, Dante già colloca questo stesso Papa nell'Inferno fra i simoniaci,

ma protesta altamente contro l'offesa al Vicario di Cristo perpetrata nella persona di lui.

Mentre i poeti vanno innanzi, trema tutta quanta la montagna del Purgatorio e un *Gloria in excelsis Deo* risuona da tutte le parti. Il poeta Stazio, che essi incontrano poco dopo, dichiara loro la ragione di questo fenomeno. Ogni qual volta un'anima purificata sale al cielo, trema il monte e risuona di canti di laude. Egli stesso è l'anima purificata che ora li accompagna nel loro pellegrinaggio ulteriore. Mentre salgono al sesto ripiano, Stazio parla della colpa per la quale vi si fa penitenza. Nel quarto, egli dovette aspettare 400 anni perchè non professò pubblicamente il Cristianesimo al quale egli si era convertito, e, nel quinto, si purgò del peccato della prodigalità. Virgilio, richiestone, dà notizie a Stazio de' suoi compagni nel Limbo. Nel procedere conversando, giungono ad un albero che sta a mezza strada ed è carico di pomi meravigliosamente odorosi. Al contrario degli alberi consueti, i rami più forti si trovano in alto, i più sottili in basso. Esso è un germoglio dell'albero della vita. Una fonte cristallina che cade dalla parete della roccia, ne bagna le foglie. Dalle fronde risuonano voci che lodano la temperanza. Dante mira l'albero con curiosità, ma Virgilio l'esorta a procedere avanti. Intanto, viene loro incontro una schiera col canto: *Domine, labia mea aperies.*

" Sì come i peregrin pensosi fanno,
Giugnendo per cammin gente non nota,
Che si volgono ad essa e non ristanno;
Così diretro a noi, più tosto mota,
Venendo e trapassando, ci ammirava
D'anime turba tacita e devota.
Negli occhi era ciascuna oscura e cava,
Pallida nella faccia e tanto scema,
Che dall'ossa la pelle s'informava „.

La pena dei golosi che li fa tanto magri, sono fame e sete, il non appagato desiderio dei pomi dell'albero suaccennato e dell'acqua che lo bagna. L'amico di Dante, Forese Donati, che egli trova fra i penitenti, gli dichiara tutto cotesto:

" Dell'eterno consiglio
Cade virtù nell'acqua e nella pianta
Rimasa addietro, ond'io sì m'assottiglio.
Tutta esta gente che piangendo canta,
Per seguitar la gola oltre misura,
In fame e in sete qui si rifà santa.
Di bere e di mangiar n'accende cura
L'odor ch'esce dal pomo, e dallo sprazzo
Che si distende su per la verdura,
E non pure una volta, questo spazzo
Girando, si rinfresca nostra pena;
Io dico pena, e dovrei dir sollazzo „.

Il secondo albero di cui qui si parla, è un germoglio dell'albero della scienza e si trova all'uscita del sesto ripiano. Dalle sue foglie risuonano voci che ricordano esempi di gola punita. Dante accompagna i penitenti ancora per qualche tempo e, parlando con Buonagiunta da Lucca, esprime la sua opinione, divenuta tanto celebre, intorno alla scuola poetica italiana. Mentre si sale al settimo ripiano, Stazio tratta dell'origine del corpo e dell'anima, e dell'anima dopo la morte. La parete rocciosa del settimo ripiano manda fiamme, e i peccatori tra le fiamme, alle quali poi Dante si espone, ora cantano un canto chiesastico, ora accennano ad esempi di castità. Nella schiera dei sodomiti, Dante trova Guido Guinizelli (v. pag. 36) e il trovatore Arnaldo Daniello che parla a Dante in provenzale. Poichè il sole discende al tramonto, si mostra ai poeti, fuori delle fiamme, l'Angelo della castità. Egli canta: *Beati mundo corde*, e li esorta a valicare il fuoco. Dante si sgomenta. Non ostante le paterne esortazioni di Virgilio, egli rimane fermo *contro coscienza*. Virgilio gli dice allora:

" . . . Or vedi, figlio.
Tra Beatrice e te è questo muro „.

Ora Dante è pronto. Seguendo il suono d'una voce che canta:

" *Venite, benedicti patris mei* ..

i poeti s'incamminano traverso il fuoco il quale arde in modo che Dante, per rinfrescarsi, si sarebbe gettato in un *vetro bogliente,* e giungono presso un Angelo luminoso che guarda la scala che mena al Paradiso terrestre. Là *ciascuno* d'essi *fa letto d'un gradino.* Verso il mattino, Dante vede in sogno Lia che, cantando, coglie fiori da un prato fiorito, simbolo della vita attiva. Quando si desta, Virgilio gli dice:

" Quel dolce pome, che per tanti rami
Cercando va la cura dei mortali,
Oggi porrà in pace le tue fami „.

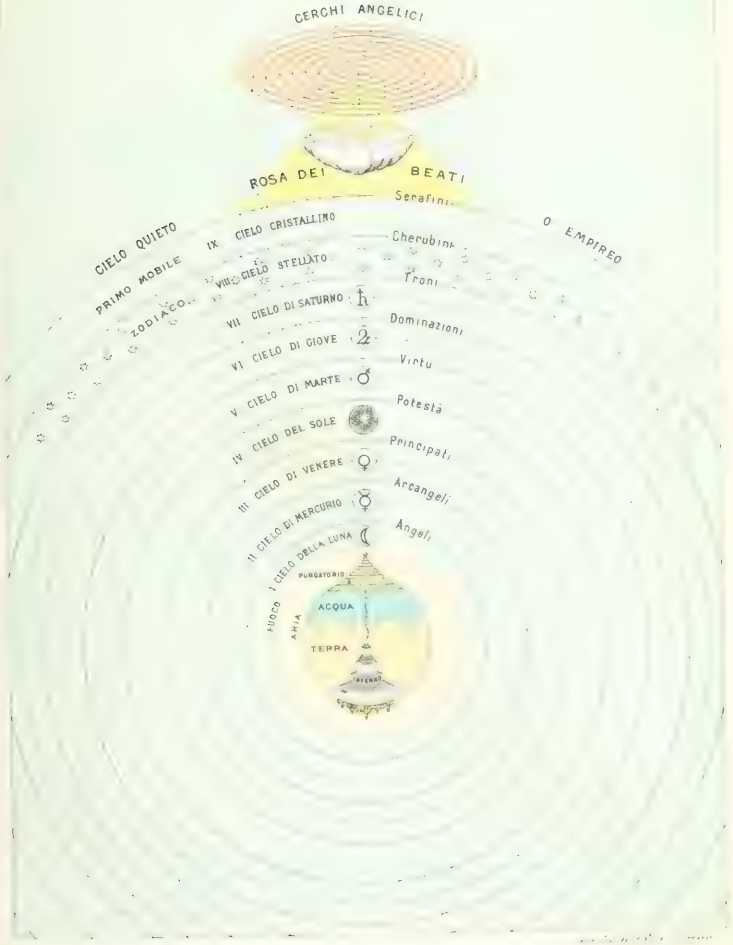
Come volando, egli s'affretta alla scala. Là sopra, Virgilio prende commiato da lui. La ragione è giunta al confine del suo sapere, e la fede incomincia. La volontà di lui è ora conforme a quella di Dio. Ora Dante deve soltanto secondarla.

Entra nel Paradiso terrestre e giunge ad un fiume cristallino che gl'impedisce d'andar oltre. Sull'altra sponda egli scorge una figura di donna che canta e coglie fiori. Essa è Matelda, pure un simbolo della vita attiva, che ora lo guida e gli porge alcune notizie intorno al paradiso stesso. Mentre, divisi dal fiume, procedono innanzi entrambi, lungo la sponda si mostra loro una mistica processione, il cammino trionfale della Chiesa. Precedono sette aurei candelabri accesi, simbolo dei doni dello Spirito Santo. Seguono a due a due, cantando, ventiquattro vecchi incoronati di gigli, simbolo dei libri del Vecchio Testamento. Vengono poi quattro fiere coronate di verdi fronde, immagine degli Evangelisti, e tra essi un carro di trionfo a due ruote, tirato da un meraviglioso grifone. Tre donne da destra, quattro da sinistra, simbolo delle virtù teologali e delle cardinali, intrecciano una danza. Seguono il carro Luca, come autore degli *Atti degli Apostoli,* e Paolo. Vengono poi Pietro, Giacomo, Giuda, Giovanni, autori delle lettere canoniche, e finalmente, addormentato, Giovanni, l'autore dell'*Apocalissi.* La processione si arresta; infiniti Angeli fanno risuonare le loro voci, e, sotto una pioggia di odorosi fiori, si mostra Beatrice sul carro del grifone (v. la figura a pag. 125).

" Io vidi già nel cominciar del giorno
La parte orïental tutta rosata,
E l'altro ciel di bel sereno adorno,
E la faccia del sol nascere ombrata
Sì che, per temperanza di vapori,
L'occhio lo sostenea lunga fïata;
Così dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva
E ricadeva giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
Tempo era stato ch'alla sua presenza
Non era di stupor tremando, affranto,
Senza degli occhi aver più conoscenza,
Per occulta virtù, che da lei mosse,
D'antico amor sentì la gran potenza.
Tosto che nella vista mi percosse
L'alta virtù, che già m'avea trafitto
Prima ch'io fuor di puerizia fosse,
Volsimi alla sinistra col rispitto
Col quale il fantolin corre alla mamma,
Quando ha paura o quando egli è afflitto,
Per dicere a Virgilio: Men che dramma
Di sangue m'è rimasa che non tremi;
Conosco i segni dell'antica fiamma „.

Ma Virgilio, *il dolcissimo padre,* era sparito. La velata Beatrice si volge ora a Dante:

" Dante, perchè Virgilio se ne vada,
Non pianger anco, non piangere ancora,
Chè pianger ti convien per altra spada „.



PARADISO

Unione Tipografico-Editrice - Torino Roma - Napoli

E gli rinfaccia apertamente i suoi peccati. Dante si confessa colpevole e, oppresso dal pentimento, cade al suolo. Quand'egli ripiglia i sensi, si trova entro il fiume Lete. Matelda ne lo tuffa dentro in modo ch'egli abbia ad inghiottir dell'acqua, indi lo presenta alle sette Virtù che pregano Beatrice di mostrarsi svelata a Dante. Mentre egli *disbrama la decenne sete* nell'aspetto di lei, la processione si rimette in moto per

Fig. 21. — Incontro di Dante con Beatrice (*Purg.*, XXX, 22 e segg.). Secondo un disegno a penna, XV secolo, di un manoscritto dantesco (XIV secolo) della Biblioteca ginnasiale di Altona (v. pag. 124).

andarne fino all'albero della scienza del bene e del male. Una meravigliosa e significativa visione finale simboleggia le sorti della Chiesa. Beatrice, Stazio, Matelda e Dante si allontanano dall'albero. Matelda mena Dante alla fonte dell'Eunoè alla quale egli beve, quindi:

" Io ritornai dalla santissim'onda
Rifatto sì, come piante novelle
Rinovellate di novella fronda,
Puro e disposto a salire alle stelle ".

Il Paradiso ha una ben stabilita spartizione come gli altri due regni. I suoi diversi giri corrispondono ai diversi gradi di beatitudine degli spiriti che vi abitano. Sono sette sfere di Beati, cioè i sette pianeti: Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove e Saturno, il cielo delle stelle fisse, e il *Primo mobile* che comprende tutte quante le altre sfere, gira intorno a sè in ventiquattr'ore e muove in questa guisa con sè i cieli in esso compresi senza toccare i loro proprî moti. Al di là di questo Primo Mobile sta l'Empireo, il cielo luminoso, dove hanno sede Iddio e i Beati. Questi, perciò, non son già destinati alle loro sfere, ma godono tutti nell'Empireo l'immediata vista di Dio. Se si mostrano a Dante nelle

singole sfere, ciò avviene soltanto per chiarirgli il diverso grado della loro beatitudine.

Beatrice guarda a sinistra nel Sole, e Dante riguarda a Beatrice. Egli allora vede intorno a sè un mare di luce diffusa, ode le dolci armonie delle sfere e si leva in alto attraverso la sfera di fuoco che circonda la terra, portato dal desiderio, innato nelle anime, di salire a Dio, come Beatrice gli dichiara, lo splendor della quale si fa sempre più lucente quanto più entrambi si avvicinano all'Empireo. Sono omai nella sfera della Luna (v. la figura a pag. 129). Beatrice dichiara a Dante la ragione delle macchie della luna. In questa disquisizione, egli riprova l'opinione già esposta da lui nel *Convito* intorno a questa circostanza. Là, si mostrano a Dante le anime di quelli che, senza loro colpa, hanno infranti i voti.

" Quali per vetri trasparenti e tersi,
O ver per acque nitide e tranquille,
Non sì profonde che i fondi sien persi,
Tornan de' nostri visi le postille
Debili sì, che perla in bianca fronte
Non vien men tosto alle nostre pupille;
Tali vid'io più facce a parlar pronte,
Per ch'io dentro all'error contrario corsi
A quel ch'accese amor tra l'uomo e il fonte.
Subito, sì com'io di lor m'accorsi,
Quelle stimando specchiati sembianti,
Per veder di cui fosser, gli occhi torsi „.

Egli incontra Piccarda, sorella di Forese Donati, e Costanza, madre di Federico II. Beatrice ammaestra Dante intorno a ciò, che i Beati, che là si mostrano a lui, hanno veramente la loro sede nell'Empireo, fuori dello spazio, e intorno alla possibilità di supplire ad un voto infranto con altre opere buone. Nel cielo di Mercurio, al quale ora salgono con la velocità d'una freccia, trovano essi quei Beati, che, anelando all'onore e alla gloria, non raggiunsero alcuna maggior perfezione. L'imperatore Giustiniano racconta la storia dell'Impero Romano da Enea a Carlomagno, e biasima i Guelfi perchè l'osteggiano, e i Ghibellini perchè mirano soltanto al loro utile. Egli mostra a Dante l'anima del Romeo, che fu ricompensato con l'ingratitudine dal conte Raimondo Berlinghieri, a cui egli, senza pensare a sè, aveva servito per tutta la sua vita aiutandolo a salire all'opulenza e ai più alti onori.

" E se il mondo sapesse il cor ch'egli ebbe
Mendicando sua vita a frusto a frusto,
Assai lo loda, e più lo loderebbe „.

Beatrice istruisce il suo compagno intorno al peccato originale, e ambedue continuano ad innalzarsi. Dante non vede questo moto, riconosce però dallo splendor di Beatrice che frattanto si è sempre più accresciuto, che essi sono entrati nella susseguente sfera, in quella di Venere. Là si trovano le anime di quelli, che, pur col loro anelare a Dio, concepirono troppo fortemente l'amore sensuale. Carlo Martello, primogenito di Carlo II d'Angiò, dichiara a Dante in qual modo da padri virtuosi possano discendere figli cattivi, e come accada anche il contrario. Parla, indi, Cunizza da Romano, sorella di Ezzelino, e il trovatore Folchetto da Marsiglia, che mostra a Dante Rahab la quale aiutò Giosuè nell'espugnazione di Gerico e nella conquista della Terra Santa, della quale ora pur troppo non si prendono alcuna cura nè il Papa nè il chiericato. Si va oltre fino alla sfera del Sole, in cui risplendono i più eccellenti Dottori di

teologia. Dante, per consiglio di Beatrice, ringrazia il *Sole degli Angeli* (Iddio) per averlo elevato, per la sua grazia, a questo sole sensibile:

" Cuor di mortal non fu mai sì digesto Com'a quelle parole mi fec'io;
A divozione, ed a rendersi a Dio E sì tutto il mio amore in lui si mise,
Con tutto il suo gradir cotanto presto, Che Beatrice eclisso nell'obblio „.

Essa, appagata, gli sorride, ed egli si guarda intorno. Intorno a lui e a Beatrice girano tre volte, come intorno ad un centro, fra canti meravigliosamente dolci, dodici anime, che sono anche più lucenti della luce solare. Si arrestano poi, e una di esse, Tommaso d'Aquino, informa Dante e di sè e delle undici anime che l'accompagnano. Di nuovo, allora, incominciano le anime la loro danza e di nuovo si arrestano mentre Tommaso d'Aquino, alla sua volta, incomincia a parlare per sciogliere alcuni dubbi sorti nell'animo di Dante, e ad intonare, con parole ispirate, il canto di lode di San Francesco d'Assisi e del suo Ordine, terminando esso canto con un acerbo biasimo de' suoi frati degenerati, i Domenicani. I dodici Beati riprendono di nuovo la loro danza, e loro si associa un'altra schiera, pur composta di dodici Beati, che cinge di sè la prima. Il duce di essa, San Bonaventura, fa l'elogio di San Domenico, lamenta la decadenza della disciplina nell'Ordine francescano al quale egli appartiene, e ricorda il nome degli undici suoi compagni. Dopo una lunga dissertazione di San Tommaso intorno alla sapienza di Adamo, di Salomone e di Cristo, riceve Dante notizia della proprietà dei corpi umani dopo la risurrezione, e si eleva con Beatrice fino al cielo di Marte. Le anime dei Martiri per la fede di Cristo formano qui una grande e splendida croce, dalla quale fiammeggia l'immagine di Cristo, ed esse vi si muovono qua e là, scintillando più chiaramente nel loro moto.

" Di corno in corno, e tra la cima e il basso
Si movean lumi, scintillando forte
Nel congiungersi insieme e nel trapasso.
Così si veggion qui diritte e torte,
Veloci e tarde rinnovando vista,
Le minuzie dei corpi, lunghe e corte,
Muoversi per lo raggio onde si lista
Tal volta l'ombra, che per sua difesa
La gente con ingegno ed arte acquista „.

Tra i Beati, Dante incontra il suo trisavolo Cacciaguida (v. pag. 89), impara da lui a conoscere anche alcuni altri abitatori di quella sfera, e sale quindi al cielo di Giove, dove trova le anime di coloro che sulla terra amministrarono senza difetto la giustizia. I Beati vi si muovono come ardenti scintille e formano, tra canti, una dietro l'altra, le lettere del primo versetto della *Sapienza* di Salomone: *Diligite justitiam qui judicatis terram.* Indi si dispongono in modo da formar l'immagine d'un'Aquila che è l'insegna del Romano Impero. Dante interroga l'Aquila intorno alla giustizia divina e intorno al modo con cui è data la beatitudine eterna. L'Aquila risponde e biasima intanto le ree opere di molti principi cristiani di quel tempo. Dante, quindi, riconosce alcune anime di Beati e si meraviglia di trovar fra loro anche due pagani, Traiano e Rifeo. Ma l'Aquila gli dichiara in qual modo si siano salvati.

Si sale di là a Saturno dove stanno gli uomini già dati alla vita contemplativa. Dante vede una scala che mena in alto, lucente come oro, della quale egli non scorge la fine. Vi salgono e ne discendono i Beati cinti d'una luce sovraterrena. Pier Damiani parla a Dante del mistero della grazia divina e scaglia infiammate parole contro il lusso degli ecclesiastici. Tutte le anime convengono in questa sentenza di condanna

in modo che ne rimbomba come un fragor di tuono per il quale Dante, spaventato, si accosta a Beatrice:

" Oppresso di stupore alla mia guida
Mi volsi, come parvol che ricorre
Sempre colà dove più si confida ".

Essa lo conforta, e, intanto, si mostra San Benedetto, il quale racconta come abbia fondato Montecassino, e s'adira contro la corruzione dell'Ordine da lui istituito. Quando ha finito di parlare, si affretta, *sì come turbo,* su per la scala insieme agli altri Beati. Dante e Beatrice s'innalzano dietro loro ed entrano nel cielo delle stelle fisse, nella costellazione dei Gemini, sotto la quale Dante è nato. Anche una volta Beatrice gl'ingiunge di guardare abbasso prima ch'egli giunga nel cospetto di Dio:

" Col viso ritornai per tutte quante
Le sette spere, e vidi questo globo
Tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante ".

Il cielo allora si fa sempre più lucente, e già si mostra il trionfo di Cristo. Il Signore risplende come un sole fiammante, circondato da mille lumi che riverberano il suo splendore. Dante, accecato, deve rivolgerne gli occhi. Questa vista, però, gli ha dato la facoltà di sostenere il sorriso di Beatrice, sì che egli si sprofonda nella contemplazione della bellezza di lei. Cristo, frattanto, si è risollevato all'Empireo, e Dante è riscosso da Beatrice dalla sua estasi:

" Perchè la faccia mia sì t'innamora,
Che tu non ti rivolgi al bel giardino
Che sotto i raggi di Cristo s'infiora?
Quivi è la rosa in che il Verbo Divino
Carne si fece; quivi son li gigli,
Al cui odor si prese il buon cammino ".

Egli allora rimira la Madre di Dio, salutata dall'Arcangelo Gabriele con un canto meraviglioso. Tutti i Beati secondano questo inno di lode, e Beatrice li prega di far partecipare Dante all'agape celeste. Prima che ciò si faccia, Pietro lo esamina nella fede, Giacomo nella speranza, Giovanni nella carità. Dante è trovato degno di entrare nell'Empireo. Si mostra allora Adamo e l'informa della sua dimora nel Paradiso terrestre, del peccato originale, della sua lingua e del tempo che è trascorso dalla creazione del primo uomo. Tutto il Paradiso, allora, intuona un canto di lode al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo; ma Pietro si scolora in viso e fa una tremenda invettiva contro i Papi. Quand'egli ha finito, i Beati volano all'Empireo, simili a falde di neve nell'inverno. Lo sguardo di Beatrice solleva anche questa volta Dante fino al nono giro, al cielo di cristallo. Là egli vede i nove cori degli Angeli che si muovono intorno a Dio in giri concentrici. Poichè Beatrice ha informato Dante intorno alla creazione, alla caduta, alla natura, all'azione e alla spartizione degli Angeli, salgono entrambi all'Empireo, dove Dante contempla la meravigliosa rosa celeste, sede di Dio e di tutti i Beati, dopo che gli occhi suoi sono stati resi abili a sostenere tanta luce. Egli la può rimirar tutta fino alle estreme sue foglie, perchè là sono tolti i confini dello spazio; ma quando, dopo un lungo contemplar con meraviglia, si guarda attorno per cercar Beatrice, Beatrice è sparita. Al luogo suo sta ora San Bernardo di Chiaravalle che gli mostra il posto dov'essa è. Dante le volge l'ultima sua ardente preghiera, ed essa gli concede ancora, dal luogo suo, l'ultimo saluto con un sorriso. Bernardo, il mistico, ora gli dichiara l'ordine della rosa celeste e volge una magnifica preghiera alla Madre di Dio che procura a Dante la grazia di poter contemplare l'aspetto di Dio. Il Poeta contempla allora il mistero della Trinità e dell'Umanità di Cristo. Ora, ogni suo voto è appagato, il suo volere e il suo desiderio sono una cosa stessa col desiderio e il volere di Dio,

" che muóve il sole e l'altre stelle ".

Un poema in lode della sua Donna fu, nello spirito di Dante, l'originale disegno della *Divina Commedia*. Nel corso degli anni però, esso disegno si fece sempre più ampio. E veramente Dante ha sciolto splendidamente il suo voto di dire di Beatrice *ciò che mai non fu detto di alcuna*. Tanta glorificazione però doveva essere subordinata ad uno scopo assai più alto. Questo scopo egli stesso ce lo fa conoscere nella lettera con cui egli dedica a Cangrande della Scala il *Paradiso*: *rimuovere dallo stato di miseria quelli che nella presente vita vivono, e condurli allo stato di felicità*. Questo pensiero era molto ovvio nel Medio Evo, e prima di Dante già l'avevano svolto filosofi, teologi e poeti, in parole e per iscritto, dal pulpito e dalla cattedra, in trattati e in poemi. Ma, secondo una sua teorica, già prima da lui esposta nel *Convito* e ripetuta da lui nella lettera dedicatoria, Dante ha bisogno di esporre l'idea fondamentale del suo poema in semplici parole; sì bene egli deve piuttosto nasconderla sotto l'allegoria. La bella finzione ch'egli sceglie come velo della verità, è la visione della vita oltramondana che noi abbiam rinvenuta come la più gradita materia dei poeti dell'Italia superiore, e che già prima era stata preparata in numerose leggende latine del Medio Evo.

Fig. 22. Dante e Beatrice nella sfera della Luna (*Parad.*, III). Secondo un disegno di Sandro Botticelli in un manoscritto dantesco della 2ª metà del secolo XV nel R. Gabinetto delle stampe di Berlino (V. il testo a pag. 126).

Abbiam seguìto il Poeta nel suo pellegrinaggio attraverso i tre regni del mondo di là. Il senso letterale della sua sublime creazione ci è noto. Intendiamo ora di provarci ad aprire il velo dell'allegoria e a conoscerne il più intimo pensiero. Prima di tutto, Dante è l'uomo. A metà della sua vita, egli si trova nella selva selvaggia dei vizi e dei peccati. In qual modo, abbandonando la diritta via della fede, vi sia arrivato, egli non lo sa. La gioventù è un sonno, in cui l'uomo opera senza coscienza e senza riflessione. Sgomentato dalla conoscenza della verità, egli ora vorrebbe, per la via più breve, salire alla sommità del colle illuminato dal Sole, cioè allo stato di virtù. Ma le fiere gli chiudono il sentiero, una lonza, un leone, una lupa: lussuria, superbia, avarizia. Il piacere, che è il vizio della gioventù, non sembra escludere del tutto ogni salvezza. Ma il leone e la lupa risospingono interamente l'uomo nella valle del peccato, in particolare quest'ultima.

" Molti son gli animali a cui s'ammoglia „;

ciò che vuol dire che essa partorisce molti altri vizi. Ma là, per sua salute, si mostra Virgilio, la ragione, la cui voce da principio suona fioca, perchè essa per tanto tempo ha taciuto. Nè Virgilio fa intender la sua voce per sua propria volontà,

La Madre di Dio, la divina Misericordia, la Grazia previdente, senza la quale l'uomo non può convertirsi, muove Lucia, la Grazia illuminante, la quale da Beatrice, che è la Grazia attiva, la rivelazione e la sua scienza per la teologia, è indotta ad incitarla al soccorso di Dante. La ragione mostra all'uomo ch'egli non può salire alla virtù per una via piana. Egli deve imprendere un lungo e faticoso pellegrinaggio per arrivare poi. Per l'Inferno e per il Purgatorio, la via lo mena al Paradiso terrestre. La ragione mostra all'uomo i peccati e le loro conseguenze, fa ch'egli abbia conoscenza di sè stesso e lo trae al pentimento e alla penitenza. Dante sale al monte del Purgatorio facendosi sempre più leggiero, e all'uomo si fa sempre più agevole il purificarsi e il sospingersi verso la virtù. Quand'è giunto, finalmente, al Paradiso terrestre, al luogo della felicità terrena, la ragione ha toccato il suo confine. Virgilio sparisce, e appare Beatrice. La rivelazione e la teologia accompagnano di là l'uomo, di conoscenza in conoscenza, fino alla più alta felicità, alla vista di Dio.

Con questo però, non è ancora esaurito tutto quanto il significato allegorico. Il poema nasconde non solo una dottrina morale e religiosa ma anche una politica. L'uomo ha bisogno, come c'insegna la *Monarchia*, per raggiungere la sua doppia meta, la felicità in terra e nell'altra vita, di una duplice guida, dell'Imperatore e del Papa. Virgilio, il cantore della Casa imperiale di Roma, è, perciò, il simbolo della potestà terrena, dell'Impero universale: Beatrice è l'immagine sensibile della potestà spirituale, del Papato. Da questo punto di vista, la selva rappresenta le condizioni politiche di quel tempo, disperate di salute: la lonza, la turbolenta Firenze: il leone, il superbo regno di Francia; la lupa, l'avara Curia di Roma. Il veltro è un determinato o un indeterminato potente che ristabilirà sulla terra la giustizia, della quale i tre regni oltramondani, descritti di sopra, dànno una immagine.

A queste allegorie s'aggiunge quanto v'ha di relazione tra il poema e la persona propria di Dante. Il Poeta non è soltanto il simbolo del genere umano, ma è anche lui stesso, che, dopo gli errori giovanili, con lo studio della filosofia e della teologia si è elevato alla virtù e alla conoscenza di Dio. Egli intesse dal più intimo dell'animo tutta quanta la storia della sua vita, tutto il suo pensiero, i suoi sentimenti, la sua volontà, i suoi intenti, le sue speranze nell'opera della sua vita, e ne fa la fonte principale per l'incomparabile poesia della sua *Commedia*. La potente personalità di Dante, infatti, si stacca nettamente dall'allegoria, e Dante in persona passa per i tre regni, l'appassionato e non riguardoso campione del diritto e della giustizia, l'uomo che profondamente sente, l'instancabile investigatore. Nel mondo di là, noi vediamo una perfetta immagine della tempestosa età di Dante; noi scrutiamo l'anima di lui fino alle più nascoste profondità e ascoltiamo gl'insegnamenti suoi intorno alle più alte questioni della scienza.

Molti si sono studiati di trovare le fonti della geniale creazione dantesca per i tre regni, e, in particolare, per l'Inferno. Certamente le visioni medievali della vita futura, e specialmente la leggenda di Tundalo, offrono somiglianze col poema di Dante, e Dante si vale pure della dottrina dei Padri della Chiesa e degli scolastici; ma in nessun luogo trovasi un edificio architettonico tanto rigorosamente divisato nelle sue parti, un sistema penale così finamente pesato e meditato, descri-

zioni di luoghi tanto fedeli alla natura, tanti personaggi così veramente vivi. L'arte di Dante giunge ad una altezza che non fu raggiunta mai. Anche i tratti esterni del poema sono stati meditati fino alla minuzia. I numeri 3, 9, 10, vi ritornano continuamente. Come forma poetica, Dante adopera la terzina, che egli stesso, appoggiandosi ad un metro popolare, ha perfezionata per il suo proprio scopo, e quale è atta alla narrazione come nessun altro metro. In modo che corrisponda ai tre regni, la *Commedia* si divide in tre *Cantiche,* ciascuna delle quali annovera 33 canti. Questo numero complessivo vien portato a 100 (che è il quadrato di 10) per mezzo del canto d'introduzione. I singoli canti, così come le tre Cantiche, sono approssimativamente della medesima lunghezza. Nell'Inferno abbiamo nove cerchi e un vestibolo; nel Purgatorio, nove sezioni: Antipurgatorio, sette ripiani, Paradiso terrestre. Nove cieli annovera il Paradiso, e il loro numero è portato a dieci con l'Empireo. Il numero tre ritorna molto sovente in certi particolari: Dante ha tre guide, Virgilio, Beatrice, San Bernardo; tre fiere gl'impediscono la via; tre donne cooperano alla sua salute, e così di seguito.

Dante maneggia la lingua con tale maestria quale non fu mai raggiunta dipoi. In modo incancellabile s'imprimono le sue immagini tratteggiate da lui, nel modo più semplice, con una brevità succosa. Sempre si corrispondono pensiero ed espressione, e nell'animo del lettore si desta sempre quello stesso sentimento che tutto signoreggia il Poeta stesso. Anche le disquisizioni più astratte e più astruse di scienza e di teologia, sparse di frequente per il poema, che sembrano ripugnare ad ogni sorta di poesia, egli ce le sa rendere gradevoli con l'arte della sua esposizione. Molte volte egli raggiunge la sua efficacia con una folla d'immagini e di similitudini state tolte dai più diversi campi, ma, in particolare, state come carpite alla natura e alla vita umana. Veramente, cotesto è insito nell'argomento stesso, che cioè non egualmente da per tutto si possa gustare questa poesia. Per la maggior parte dei lettori, l'*Inferno* rimarrà sempre la parte più interessante della *Divina Commedia.* Là domina veramente la vita drammatica, perchè i peccatori vi sono rimasti quali erano sulla terra. Dinanzi ai nostri sguardi meravigliati, s'incalzano, in una serie infinita, scene più o meno tratteggiate, sovente soltanto brevemente abbozzate, di cui sempre più nuovamente ammiriamo l'evidenza e la varietà. Le anime che sono nel Purgatorio, s'assomigliano ancora a quelle dell'Inferno. Ma non son più, come queste, agitate dalle passioni terrene, sì bene si sforzano a rendersene pure. Hanno perciò cancellato già una parte significante della natura umana; nè se ne può più svolgere quella vita così varia che ritroviamo là fra i dannati. Anche qui abbiamo una lunga fila di magnifiche scene, fra le quali, però, s'incastrano sempre più dissertazioni scientifiche e teologiche. Queste poi occupano nel *Paradiso* un ben più ampio spazio, là dove il Poeta deve inoltre combattere con l'impossibilità di rappresentare con colori terreni ciò che è sovrumano. Spesso, essendo alle prese con l'argomento suo, ricorre al simbolismo che egli ha già dovuto usare nel *Purgatorio* a dichiarazione d'intimi procedimenti. Anche qui, però, immagini piene di splendore dànno a conoscere l'altissimo Poeta. Bellissimi poi sono i passi in cui, per mezzo dell'uomo Dante, si ristabilisce certa relazione fra i Beati e la terra, e quelli, con vigorose parole, esprimono le loro opinioni intorno alle condizioni del mondo.

Il titolo di *Commedia* per un'opera, tale quale Dante l'ha creata, suona a noi

oggi alquanto strano. Ciò che però il Poeta pensava a questo proposito, ce lo dice egli stesso nella sua epistola dedicatoria a Cangrande:

> " *Et est Comoedia genus quoddam poeticae narrationis, ab omnibus aliis differens. Differt ergo a Tragoedia in materia per hoc, quod Tragoedia in principio est admirabilis et quieta, in fine sive exitu est foetida et horribilis.... Comoedia vero inchoat asperitatem alicujus rei; sed ejus materia prospere terminatur..... Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime Tragoedia; Comoedia vero remisse et humiliter* „.
>
> Il suo poema, egli continua, è così una commedia, perchè essa incomincia con asprezza, cioè con l'Inferno, e finisce lieta, disiabile e gradita, cioè col Paradiso. La lingua però non è la latina, sì bene l'italiana, con la quale usano conversare le donne comunemente.

Il qualificativo di *divina* non proviene da Dante. Il poema lo ebbe e ritenne poi sempre dalla metà del secolo XVI. Gli editori intesero significare con esso non solo il contenuto, ma anche la sua sublime perfezione. Il primo esempio, tuttavia, di questa espressione trovasi già presso il Boccaccio, nella sua *Vita di Dante*.

Il bisogno di dichiarare, nelle sue diverse allusioni storiche e personali, nella sua allegoria e nelle sue dissertazioni di scienza,

" . . . . il poema sacro,
Al quale ha posto mano e cielo e terra „,

si fece sentire subito dopo la sua pubblicazione intera. Dal ventesimo anno del secolo XIV fino a questi ultimi tempi, noi abbiamo, in Italia, una schiera di commenti alla *Commedia* di diverso valore, interrotta solamente di tanto in tanto, quando il gusto per la vera arte e il sentimento nazionale si erano estinti. Nel 1373, Firenze fondò un'apposita cattedra perchè vi fosse pubblicamente esposta la *Divina Commedia* e vi chiamò Giovanni Boccaccio. Seguiron tosto l'esempio altre città, come Bologna, Pisa, Milano, Venezia. Questo espandersi universale della conoscenza della *Divina Commedia* corrisponde alla profonda influenza che essa ha avuta sulla letteratura e sull'arte delle età seguenti, quale ha trovato la sua più elevata espressione nel Giudizio universale di Michelangelo nella Cappella Sistina. Fin dal secolo XVIII si è cominciato a tradurre in tedesco la *Divina Commedia*. Da principio si tradusse in prosa; ma poi seguiron tosto alcuni tentativi in versi, parte dei quali rinunziavano alla rima, parte cercavano d'imitare anche la terzina. Le migliori traduzioni tedesche della prima maniera sono quelle di Filalete (re Giovanni di Sassonia) e del Witte; di quelle in terzine, di gran lunga la migliore è quella del Gildemeister. In tutto però, la Germania possiede lavori di vario e molteplice merito in più che cinquanta versioni, parziali o intere, del poema.

1. La prima metà del Secolo XIV e i Precursori dell'Umanesimo.

Per quanto i commentatori della *Divina Commedia*, i cronisti, i poeti, abbiano lodato Dante, subito dopo la sua morte, come l'uomo più grande del suo tempo, per quanto la sua sublime opera sia stata subito e in diverse maniere imitata, mancò tuttavia al secolo un giusto apprezzamento della sua grandezza e del carattere particolare e del significato di un tanto poema, come si vede dalle imitazioni: il Poeta, anzi, trovò violenti avversari. La letteratura di questo periodo porta in sè un'impronta degna di nota: il vecchio muore, e il nuovo germoglia. Il merito estetico delle sue creazioni è ben scarso. La lirica segue la maniera del *dolce stil nuovo*. Le poesie morali e didattiche si riannodano all'antica scuola, mentre l'arte poetica popolare prosegue la sua modesta vita, svolgendosi riccamente in particolare nella poesia religiosa. Anche la prosa, che omai vigorosamente fiorisce, si appaga, nel contenuto e nella sostanza, di porgere al popolo la maggior possibile materia educativa in molteplici traduzioni, antologie e trattazioni. Tutte queste scritture in prosa, però, hanno una importanza molto grande per lo svolgersi dello stile italiano, e tra esse trovansi già due opere storiche che si elevano sulle altre. Finalmente, intorno a questo stesso tempo, incominciano gli studiosi ad occuparsi seriamente della classica Antichità, che doveva riuscire ad un novello rifiorire della letteratura italiana.

Ai nemici di Dante appartiene Francesco di Simone Stabili da Ascoli, comunemente chiamato Cecco d'Ascoli. Era nato presso Ancarano nell'ottobre del 1269 e passò la sua gioventù in Ascoli. Di quindici anni fu all'Università di Salerno e, più tardi, a Parigi. Ritornato in Italia, ebbe la cattedra di astrologia nell'Università di Bologna. V'insegnò, con molta riputazione, fino al 1324, nel quale anno, parte per ragioni religiose e politiche, parte in seguito all'invidia de' suoi colleghi, gli fu mosso un processo per eresia. Condannato a ritrattarsi, privato di tutti i suoi uffici e della facoltà d'insegnare, passò a Firenze, e, nel 1326, fu preso al suo servizio dal duca Carlo di Calabria, in qualità di medico e di astrologo. Accusato di nuovo da' suoi nemici presso l'Inquisizione come eretico, fu arso vivo il 16 di Settembre del 1327. L'invidia e l'ammirazione dei suoi contemporanei

La lettera iniziale di sopra, rappresentante una lettura pubblica di Dante di Francesco da Buti, proviene da un manoscritto dell'anno 1400 o 1405 della Biblioteca Nazionale di Firenze.

crearono a poco a poco intorno alla sua persona un gran ciclo di leggende e hanno fatto di lui un potente negromante.

Nulla di eretico, tuttavia, si trova nelle opere di lui. Oltre un commento latino alla *Sphaera*, che era uno dei trattati astronomici più divulgati di Giovanni da Sacrobosco (a. 1322), possediamo di lui anche un poema dottrinale italiano, rimasto incompiuto, scritto da lui con l'intendimento di gareggiar con Dante e di superarlo. Lo chiamò *Acerba*, denominazione che non è molto chiara e che probabilmente deve alludere al suo proprio contenuto, difficile a intendersi dalla gente comune. Forse fu scritto in parte prima della morte di Dante; certe allusioni storiche però, sparse qua e là in forma profetica, mostrano chiaramente che esso ebbe la sua forma definitiva dopo quell'epoca. I posteri hanno giudicato giustamente quando hanno dimenticato l'opera di Cecco. Un profondo abisso la separa dalla creazione di Dante che molte volte vi è assalito in arrogante maniera.

Senza alcun ornamento poetico, che egli espressamente disprezzava, Cecco discorre, in cinque libri, d'astronomia, d'astrologia e di meteorologia, dell'uomo, delle sue virtù e de' suoi vizi (v. la tavola colorata: *Figure dell'*Acerba *di Cecco d'Ascoli*, e la figura posta qui sotto), dell'amore, degli animali, delle pietre e delle loro virtù, e v'aggiunge, in fine, la risposta ad alcune questioni intorno alla natura e alla vita delle anime. In alcuni manoscritti segue il principio di un altro libro intorno alla fede.

Fig. 23. - Rappresentazione dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli: la *Lussuria*. Secondo un manoscritto del 1475 del R. Gabinetto delle stampe di Berlino.

Cecco, nella sua squallida erudizione, soltanto raramente si solleva al di sopra dei trattati medievali; e, del resto, gli manca ogni attitudine poetica. I passi efficaci sono rare oasi nella uniforme e arida trattazione. La lingua è inetta, perchè, sebbene egli si sforzi di scrivere toscano, il suo dialetto natio trapela da tutte le parti. Oltre a ciò, ha scelto come metro una strofa di sei versi, inventata da lui (*a b a c b c*) che ha alcun che di stronco. La superbia con cui egli, nella chiusa del poema, si solleva al di sopra di Dante, è per noi interamente inconcepibile; si spiega però con l'alta riputazione che egli godeva come persona dotta, e con la sua incapacità di apprezzar Dante come poeta.

Simile poema dottrinale compose anche il figlio di Dante, Iacopo Alighieri. Dopo il 1315, egli andò in esiglio col padre, e, dopo la morte di lui a Ravenna, curò la pubblicazione della *Divina Commedia*. Tra il 1323 e il 1324 scrisse un insignificante commento dell'*Inferno* e un Indice in terzine del contenuto di tutto il poema, statoci tramandato in molti manoscritti. Più tardi, ritornò a Firenze e appartenne forse per certo tempo allo stato ecclesiastico. Nel 1349 era morto.

Il *Dottrinale*, come Iacopo chiama l'opera sua, è una esposizione, copiosamente intramezzata di considerazioni morali, di questioni astronomiche, fisiche e morali, per il volgo. Iacopo tratta, sul principio, della terra, degli elementi, delle stelle e del loro influsso sugli uomini, e dei fenomeni meteorologici. In questa parte, combatte l'astrologia senza però negare una comune azione delle stelle sugli avvenimenti del mondo e i suoi abitatori. Nella seconda parte, egli tratta, una dopo l'altra, delle tre virtù teologali e delle quattro cardinali, della potestà della Chiesa, dell'Imperatore, dei singoli Regni, città e castelli, del dominio su di sè medesimi e sulla famiglia, dell'amore,

Illustrazioni dell' "Acerba" di Cecco d'Ascoli.

Il manoscritto contiene, fra le altre miniature, certo numero di rappresentazioni di virtù e di vizi. Quella più in alto delle riprodotte qui, rappresenta la Nobiltà, la seconda l'Ira e l'Invidia, la terza finalmente l'Avarizia.

Illustrazioni dell' " Acerba „ di Cecco d'Ascoli.

Il manoscritto contiene, fra le altre miniature, certo numero di rappresentazioni di virtù e di vizi. Quella più in alto delle riprodotte qui, rappresenta la *Nobiltà*, la seconda l'*Ira* e l'*Accidia*, la terza finalmente l'*Invidia*.

Figure dell'« Acerba » di Cecco d'Ascoli.

Secondo un ms. del 1471 del Reale Gabinetto delle stampe di Berlino.

della bellezza femminile, dell'odio e del libero arbitrio, e v'aggiunge, come chiusa, il contenuto morale della *Divina Commedia*, che ci deve insegnare in qual modo noi dobbiamo aver dominio su noi medesimi.

Non ostante il suo intento popolare, il poema è difficile da comprendere. Iacopo era così poco poeta come Cecco, e, oltre a ciò, egli fa consapevolmente violenza alla lingua. Nella forma, si riattacca a Brunetto Latino (v. pag. 64) e usa il settenario rimato a distici; in guisa però, che congiunge sempre in una sola strofa tre paia di versi. Con due sole eccezioni, ognuno dei 60 capitoli consta di dieci di simili strofe, ciò che è un simbolismo di numeri deliberatamente pensato.

Mentre in Iacopo Alighieri si conosce, almeno in qualche espressione e in qualche immagine, l'influenza del padre, alcuni scrittori di morale, invece, si riattaccano direttamente agli antichi moralisti. In certo qual modo, il continuatore della maniera di poetare di Guittone (v. pag. 65) è Bindo Bonichi da Siena, che, nato d'un notaio nel 1260, si volse alla mercatura, e, come uomo virtuoso, leale e industrioso, ebbe sovente affidati dai suoi cittadini alti uffici pubblici. Fu sepolto il 3 di gennaio del 1338. Delle poesie d'amore scritte da lui, non ci resta che un solo sonetto. Nelle sue venti canzoni morali, è notevole certa uniformità mantenuta per tutte. Sono tutte composte di cinque strofe, ciascuna di sedici versi, che per una metà sono endecasillabi, per l'altra settenari. Soltanto nell'ordine delle rime troviamo qua e là qualche lieve diversità. Nel contenuto, sono aride, prolisse e oscure sovente. Oltre a ciò, vi si ripetono sino al fastidio molti luoghi comuni. In alcuni punti però si rivela profondità di riflessione, e, sovra tutto, vi si mostra palese la nobile maniera di sentire del poeta. Anche se Iddio non fosse, dice ad un punto, egli seguirebbe la virtù e fuggirebbe il vizio. Immagini acconce ed espressioni sobrie e abili sono relativamente rare nelle canzoni; questi pregi, invece, li troviamo in più grande misura nei sonetti, nei quali si mostra spesso un certo umorismo e certa inclinazione alla satira. I vizi di ogni ceto di persone, non meno quelli degli ecclesiastici e dei monaci, vi sono presi in considerazione, nè egli risparmia quelli del suo proprio ceto, poichè un suo sonetto incomincia con un verso in cui dice che gli asini del mondo sono i mercanti. La poesia umoristica, già coltivata a Siena, non rimase qui del tutto senza effetto, essa che, in bocca dei moralisti, si volse facilmente in satira.

Il contemporaneo di Bindo, il più antico commentatore di Dante, le cui latine dichiarazioni all'*Inferno* furono già scritte nel 1324, Graziolo Bambaglioli, prese per modello, nelle sue poesie dottrinali, Francesco da Barberino (v. pag. 77). Nacque, al più tardi, nel 1291, fu notaio a Bologna e fu elevato al grado di cancelliere di questa stessa città nel 1321. Tenne quest'ufficio fino al 1334, quando, con molti altri Guelfi, fu bandito. Per luogo di dimora gli fu assegnata Napoli dove egli, poco tempo dopo, entrò ai servigi del Conte di Sartiano in qualità di suo luogotenente, quando il Conte governava la città in nome di re Roberto. Nel 1343 era morto. In Napoli trovò anche agio di comporre il suo *Trattato delle volgari sentenze sopra le virtù morali*, cioè cento sentenze in brevi strofe, in cui egli, in una chiara e bella lingua, tratta delle virtù e del loro contrario e del modo di farle valere nella vita politica. Come anche Francesco da Barberino, scrisse, per la sua opera, un erudito commento latino.

Finalmente, alcune ghirlande o corone di sonetti di questo tempo mostrano

che non anche era spenta allora l'imitazione della poesia allegorica sotto l'influenza del *Romanzo della Rosa* (v. pag. 75). Vi appartengono il *Giudizio d'Amore*, cinque sonetti, in cui il giudizio d'Amore decide in disfavore d'una amanza crudele; il *Bel Pome*, che, sotto un trasparente velo allegorico, rappresenta la conquista di una donna amata in onta del geloso marito; e il *Conciliato d'Amore* (giunto a noi senza chiusa) di Tommaso del Giunta, detto il Treguano, da Firenze. Vi sono quattro canzoni intercalate a 26 sonetti. Questa poesia, composta nel 1336, non ha veramente alcun valore; spesso è deliberatamente oscura e inlardellata di latinismi.

Come ci fa sapere una prefazione dichiarativa del contenuto, quest'opera era intesa a rappresentare il modo di comportarsi dell'uomo verso Amore nelle diverse età della vita. Nella parte che ci è stata conservata, troviamo un giovinetto che dispregiava la potenza d'Amore, e che, preso dall'amorosa passione, la confessa alla sua amata fanciulla, ma per quattro volte è respinto da lei. Nelle parti che mancano, la riconciliazione si faceva per la mediazione d'Amore.

Erasi allora formata, nel volgo, una specie particolare di poesia morale che invase il campo politico e, nello stesso tempo, divenne non di rado satirica, la *Profezia*. Guerra, carestia, peste e altri flagelli erano annunziati alla folla che spaventata stava ad ascoltare, in queste poesie, le quali, per accrescere la profonda impressione, si servivano del linguaggio della Bibbia e dell'allegoria dell'*Apocalissi* di San Giovanni in riguardo all'imminente avvenire. Principi e sudditi vi erano sempre esortati alla concordia, alla penitenza e alle opere buone per stornare, ove fosse possibile, l'ira dell'Onnipotente che essi si erano attirata con la loro empietà. Quando le profezie non fanno allusioni indeterminate, ma, come sovente è il caso, si riferiscono a singoli avvenimenti storici, dobbiamo allora ritenere senz'altro che esse furono scritte dopo quegli avvenimenti e che è loro stata apposta una data anteriore. Gli autori, dei quali pochi soltanto ci sono noti, come Stoppa de' Bostichi e Tommaso Unzio, avevano ragione di tacere i loro nomi per le loro allusioni politiche. Simili predizioni, perciò, ci sono state tramandate anonime per la maggior parte, ovvero sono poste in bocca a Santi, a preti, a monaci illustri. Così, fra le altre, abbiamo le profezie di Santa Brigida, di Sant'Ilario, di San Vincenzo, dell'abate Gioachino, e persino di *Camilla, la sesta Sibilla italica*.

Accanto a queste poesie popolari, politiche, morali, satiriche, ne troviamo anche alcune di veramente storiche, che, oltre la forma del sirventese, adoperano la ballata e il cantare (narrazione in ottave). La prima forma si trova nel canto composto da un Guelfo fiorentino per la battaglia di Montecatini: *I Reali di Napoli nella rotta di Montecatini*. È un dialogo tra Maria di Ungheria, vedova di Carlo II, e un tale sfuggito alla strage, dal quale essa Maria s'informa del figlio suo Pietro, caduto nella battaglia. Questa poesia appartiene, come le due seguenti, a quella specie di poesie narrative, tanto gradite dal XIV al XVI secolo, dette *Lamenti*, che, composte da cantambanchi, esprimevano i sentimenti del popolo per la morte di persone illustri e per sventure toccate a città e a province. Per lo più, quelli, per i quali si fa il lamento, vi sono introdotti a parlare, e, secondo le idee del poeta, sono rappresentati con tratti buoni o cattivi. Nel 1347 fu composta, pure in forma di ballata, da un ignoto Guelfo di Firenze *La morte di Andrea d'Ungheria*, che, in maniera disadorna, racconta l'uccisione dell'infelice

e giovane sposo della regina Giovanna nel 1345. Animato da spiriti ghibellini è il cantare: *La resa di Treviso e la morte di Cangrande della Scala*, composto in sestine, di cui quattro versi rimano fra loro, e gli altri due ugualmente fra loro, nel seguente ordine: *a a a b a b*.

L'autore toscano descrive l'andata di Cangrande da Verona a Treviso, l'assedio, la pacifica resa della città e la splendida entrata fra quelle mura. Dopo una breve interruzione, racconta dell'improvvisa malattia del principe, riferisce i suoi lamenti e le sue parole dal letto di morte, la sua confessione e il suo testamento, descrive il dolore per la sua morte e la sua sepoltura. Una breve considerazione morale forma la chiusa.

L'esposizione è vivace e abile e piena d'un calore efficace. Si è creduto che questa poesia sia stata composta da un testimone oculare, e però è stata riferita all'anno dell'avvenimento stesso che fu il 1329. Ma ciò è contraddetto dalla forma e da qualche particolare della lingua. È piuttosto un raffazzonamento, d'intorno alla metà del secolo, d'un più antico sirventese dello stesso contenuto, di cui ci è rimasto un solo frammento.

La poesia religiosa di questo tempo ha prodotto una grande quantità di laude, che, in tutto il loro modo di concepire e nella espressione, si ricongiungono a quelle di Iacopone (v. pag. 57) e de' suoi contemporanei. Tra i loro autori, si ricorda un Tommasuccio. Accanto alla forma lirica e alla drammatica non manca la narrativa, e ciò nelle vite dei Santi, che però, oltre la forma della lauda, usano a preferenza gli antichi metri narrativi. La maggior parte di queste poesie si deve attribuire alla Toscana e all'Umbria; ne abbiamo tuttavia alcune dell'Italia superiore, e altre della bassa Italia.

Anche la prosa, in questo stesso tempo, ebbe un molto ampio svolgimento e spiegò in molti casi una purità, una bellezza, un vigore e una freschezza di lingua, che anche ora è recata innanzi come modello. Erano quasi esclusivamente scrittori toscani quelli che la maneggiavano, i quali usavano di scriverla come la parlavano. La lingua scritta e la lingua dell'uso erano ben poco distinte fra loro in quel tempo; e però anche la gente incolta poteva scriver bene. In alcune opere, inoltre, l'influenza di Dante è chiaramente visibile. Fra tutti questi scritti occupano di nuovo un considerevole spazio le traduzioni dal latino e dal francese. Il bisogno d'imparare a conoscere le opere dei vicini e degli antenati, era cresciuto in generale per il bisogno della cultura, e la capacità d'intenderli giustamente e di ben tradurli, s'era notevolmente fatta più abile. È impossibile l'enumerare tutti gli scritti che appartengono a questo movimento; soltanto dei più importanti si può far menzione per mostrare con quale avviamento si faceva, nella maggior parte dei casi, questo lavoro di traduzione. Così, fra i Romani, erano preferiti Ovidio (*le Eroidi*, l'*Ars amandi*, *i Remedia amoris*) e Virgilio (l'*Eneide*): di Sallustio si traducevano la *Giugurtina* e la *Catilinaria*, accanto alle quali opere non mancavano mai le *Favole esopiche*, allora molto reputate, e la *Consolatio* di Boezio. Le epistole di Seneca e di Valerio Massimo, oltre al romanzo di avventure *Apollonio di Tiro*, e la *Storia troiana* di Guido delle Colonne (v. pag. 19), attestano fino a qual punto si estendeva allora l'interesse dei lettori. Dal francese furono tradotti il romanzo di *Fioravante;* di Benedetto di Sainte More, la *Guerra troiana;* i *Viaggi* di Marco Polo e il *Libro di Sidrac*, che è una enciclopedia.

allora molto in voga, di tutti i rami del sapere, in forma di domanda e di risposta. Ma più di tutti, godevano di molta considerazione gli scritti religiosi, ascetici e morali. Abbiamo, fra l'altro, traduzioni dal latino della Bibbia, le vite dei Santi Padri e molte leggende, i *Gradi* di San Girolamo, la *Scala al Paradiso* di San Giovanni Climaco, il *Libro della consolazione* di Arrigo da Settimello, e il *De regimine principum* di Egidio Colonna.

Parte delle traduzioni delle vite dei Santi Padri proviene dal monaco domenicano *Domenico Cavalca* da Vico Pisano, che tradusse anche qualche parte delle Sacre Scritture. Nacque intorno al 1270 e visse per lo più a Pisa, dove, dopo una vita di sollecito amor del prossimo, morì nel 1342, pianto da tutta la città. Per lo svolgimento della prosa italiana, egli, più che per le sue traduzioni, fu scrittore di assai maggiore importanza per i suoi trattati morali e ascetici, composti da lui giovandosi ampiamente di fonti latine. Scritti in una lingua semplice, naturale, parca, animati da un vero spirito evangelico, intesi a scoprire apertamente le magagne del tempo, specialmente della Chiesa, si divulgarono largamente per il volgo. Ricordiamone ora e facciamone conoscere alcuni dei più importanti.

La *Disciplina degli Spirituali* discorre dei dieci vizi principali che distolgono in particolare gli ecclesiastici dalla vera vita religiosa. Il *Trattato della mondizia del cuore* insegna il modo di purificarsi dai vizi. La *Medicina del cuore* è volta contro l'impazienza. Lo *Specchio di Croce* impartisce edificanti esempi di virtù a scopo di perfezionamento morale e religioso, mentre il *Trattato delle trenta stoltizie,* in prosa e in trenta sonetti che brevemente riassumono ciò che è esposto in prosa, parla di quegli errori sostanziali che allontanano gli uomini dalla salute morale e religiosa. Vastamente concepita è l'*Esposizione del Simbolo degli Apostoli,* rimasta incompiuta, che tratta delle più diverse questioni teologiche, etiche, metafisiche e d'altra natura, che vi si connettono.

Le poesie del Cavalca, esclusivamente dottrinali, sonetti, sirventesi, laude, non hanno alcun grande valore poetico. Come il Cavalca influiva sulla gente co' suoi scritti, così influiva su di essa, con le sue prediche, il suo fratello nell'Ordine Giordano da Rivalto. Nacque Giordano intorno al 1260 a Rivalto presso Pisa, ovvero in Pisa stessa: entrò nell'Ordine dei Domenicani, studiò e poi insegnò teologia e morì il 19 agosto del 1311 a Piacenza mentre si recava a Parigi dove era stato chiamato come lettore. Predicava spesso più volte al giorno, in lingua volgare, nelle pubbliche piazze e in chiesa, con grande concorso di popolo. Uditori, entusiasmati di lui, trascrivevano le sue prediche. Esse vanno segnalate per chiarezza e purità di lingua e fanno conoscere, non ostante le imperfette trascrizioni fatte qualche tempo dopo, i cui autori erano molto scarsi di erudizione, la potente e attraente personalità dell'oratore.

Un valente predicatore era pure fra Bartolomeo da San Concordio, che, con gli stessi intendimenti del Cavalca, compose diversi trattati e una dissertazione in lingua latina *De Documentis antiquorum,* che egli poi, per desiderio del fiorentino Geri degli Spini, tradusse in un bell'italiano sotto il titolo di *Ammaestramenti degli Antichi.* Egli raccoglie in un libro, con alcune aggiunte, un migliaio di sentenze tolte ai più differenti scritti, che egli poi riordina secondo il loro contenuto e la loro provenienza, ad utilità e profitto di ciascuno. Queste Antologie,

Enea e Didone (Virgilio, *Eneide* I, 418 e segg.).

Enea, gelato in Africa dalla tempesta, velato da una nube, è entrato con Acate nel tempio di Giunone, sulle cui pareti si trovano dipinti alcuni fatti della guerra troiana. Giungono pur là anche Sergesto, Cloanto, Ilioneo e altri troiani, accolti amicamente da Didone regina di Cartagine che intanto è sopravvenuta. Cotesto porge occasione ad Enea e ad Acate di rompere il velo della nube: il primo saluta la regina. A destra si vede in edificazione la rocca di Cartagine che ha la forma del Palazzo Riccardi di Firenze.

Enea e Didone (parte delle Fatiche d'Enea)

Scuola toscana, ms. di Virgilio della sec. XV, nella Biblioteca Riccardiana di Firenze.

sotto il titolo di *Fiori, Fioretti, Fiorite*, erano, anche in questo secolo, una gradita lettura a edificazione e istruzione del volgo. Abbiam già saputo che, appunto in questo tempo, fu reso toscano il *Fiore di Virtù* (v. pag. 71). Molto più vastamente concepita è la *Fiorita* del giudice Armannino da Bologna. Si compone di 33 libri, ed è dedicata, nel 1325, a Bosone da Gubbio che più tardi fu governatore per Lodovico di Baviera. Nel contenuto, essa offre una filza di narrazioni legate fra loro da considerazioni morali in prosa e in verso dalla creazione del mondo fino alle leggende troiane e tebane e alla storia di Roma fino a Cesare, aggiuntovi alla fine un breve compendio della Tavola rotonda di re Arturo. Armannino si vale di scritture classiche e di medievali, e, nella forma, imita il *De Consolatione philosophiae* di Boezio.

Assai meglio scritto è il *Fiore d'Italia* di frate Guido del Carmine da Pisa, del quale abbiamo anche un commento latino ai 27 primi canti dell'*Inferno* di Dante e una *Dichiarazione* dell'*Inferno* in terzine. Egli voleva dare, in sette libri, una descrizione dello svolgimento d'Italia e del popolo romano fino ai suoi tempi. Ne abbiamo però i due primi soltanto e non ci è dato determinare veramente se gli altri due siano andati perduti o se piuttosto non siano mai stati scritti. Tradizioni classiche, racconti biblici e fatti storici vi si trovano mescolati fra loro. Il secondo libro è un estratto dell'*Eneide*, stampato poi spesse volte a parte sotto il titolo di *Fatti d'Enea* (v. la tavola aggiunta *Enea* e *Didone*) e molto divulgato anche ai nostri giorni. Lo studio amoroso di Dante si mostra, in quest'opera, per i numerosi richiami che vi si fanno, e non poco esso ha influito sul periodo già bene arrotondato e sulla lingua chiara e piena di vita. Parimente divulgati sono i *Fioretti di San Francesco*, che, con amabile semplicità e con sentimento di fede, raccontano fatti leggendari della vita del Santo e dei suoi discepoli. Quest'aureo libretto fu rifatto da un anonimo toscano sopra un originale latino di Ugolino da Monte Giorgio. Una specie di antologia è finalmente anche l'*Avventuroso Ciciliano*, attribuito a Bosone Raffaelli da Gubbio, del quale abbiamo anche un sommario della *Divina Commedia* in terzine e alcune poesie di nessun valore. Prese parte attiva alle contese di parte in patria, e, dopo il suo esilio (a. 1315), ebbe uffici di governo in diverse città. Papa Benedetto XII, il 15 ottobre del 1337, lo elevò per un anno all'alto ufficio di Senatore di Roma, ciò che diede occasione al Petrarca d'indirizzargli una sua bellissima e molto celebre canzone. Morì dopo il 1349.

Il contenuto del libro, prescindendo dalle numerose digressioni, è il seguente. Dopo il Vespro siciliano (a. 1282), cinque Baroni francesi, legati fra loro di amicizia, lasciano per dieci anni la patria. Il primo combatte per il re di Tunisi contro gli Arabi (libro I). Il secondo passa ai servigi di re Carlo di Napoli, poi di papa Niccolò III dal quale è inviato ambasciatore in Inghilterra (libro II). Il terzo, finalmente, combatte per il principe di Slavonia contro Saladino e contro gli Ungari. Tutti e tre ritornano in patria carichi di tesori. Gli altri due, dei quali non si fa più parola, sono periti nelle loro battaglie (libro III). Ai tre libri vanno aggiunte certe note, le quali, senza legame alcuno coll'opera, dànno copiosi ragguagli intorno a fatti e a persone secondo che essi, di mano in mano, sono ricordati nella narrazione. La storia, perciò, dei cinque Baroni è soltanto una cornice, molto inettamente trovata, per una variata antologia d'insegnamenti morali, tolti alle più diverse fonti, antiche e medievali, in parte già in traduzioni italiane. " L'uom valoroso raramente soggiace quand'egli, con maturo

intelletto e con precauzione, affronta le vicende della sorte „. Questa verità, come l'autore stesso dice sulla fine, deve essere insegnata dal libro la cui esposizione è tanto inetta quanto la disposizione.

Da tutti questi scritti noi impariamo a conoscere i bisogni intellettuali e spirituali di uomini, dei quali Dante, nella sua *Commedia,* ha tratteggiato, con sì precisi contorni, i pensieri e le azioni. L'immagine sua però riceve acconcia perfezione dalle cronache di due suoi concittadini, che, per noi, sono i più importanti monumenti di prosa di quel tempo, perchè essi, pure essendo forniti degli stessi pregi della maggior parte degli altri scritti del secolo XIV, hanno tutta l'attrattiva del caldo e immediato concepire e si lasciano indietro di gran lunga, nel valore, tutte le altre cronache contemporanee in lingua italiana. La più antica di queste due cronache appartiene ad uno della stessa fazione di Dante. Dino Compagni era nato intorno al 1257 d'una famiglia guelfa artigiana, che abitava presso l'Arno nel sesto di Borgo. Come i suoi maggiori, egli fece l'arte della seta e più volte fu uno dei consoli dell'arte. Prese parte, inoltre, alle faccende politiche. Quando si fece la divisione dei Guelfi, egli tenne dalla parte dei Bianchi e, come Dante, fu gran nemico di Bonifazio VIII. Quando la sua parte soggiacque ai Neri, potè, come Priore, salvarsi dal bando, ma, da quel momento, la finì con la sua attività pubblica e passò in silenzioso riserbo gli ultimi anni della vita. Morì il 26 febbraio del 1324. La calata di Arrigo VII in Italia, che aveva fatto battere fortemente il cuore a tanti uomini, destò anche in Dino speranze di tempi migliori, ed egli prese la penna per descrivere l'infelice divisione dei Guelfi che aveva recato indicibili mali alla sua patria. Tra il 1310 e il 1312, compose la *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi,* che racconta gli avvenimenti di Firenze dal 1280 al 1312, e di cui la parte più considerevole sono le lotte sanguinose dei Bianchi e dei Neri negli anni 1300 e 1301. Come Dante, nel suo poema, viene innanzi sempre quale attore su quella scena che continuamente si cambia, così Dino nella sua cronaca. Nelle più gravi contingenze da lui descritte, egli vi si trova sempre compreso, ed egli vi ha pur sempre rappresentato una parte principale. La sua forza consiste nella narrazione di questi fatti e di questi avvenimenti e la palpitante descrizione degli uomini che vi hanno preso parte. Questa impronta personale dà una tutta sua propria efficacia e il suo maggior valore a questa cronaca, dell'autenticità della quale spesso si è dubitato, ma senza ragione. Quando il Compagni vuol spingere lo sguardo al di là dell'angusta cornice di ciò ch'egli ha veduto co' suoi propri occhi, sembra che la forza gli venga meno, e la sua narrazione diventa inetta.

Fig. 24. Giovanni Villani. Secondo un antico dipinto ad olio negli Uffizi di Firenze.

Giovanni Villani si propose ben più alto scopo (v. il ritratto qui accanto). Non è noto l'anno della sua nascita, ma esso cade probabilmente nella settima decina del secolo XIII. Come suo padre Villano di Stoldo, fu mercante e come tale si recò più volte in Francia e nelle Fiandre (1302-1304). Più volte, e per il bene della città, ebbe pubblici uffici in Firenze. Verso la fine della sua vita gl'incolse una grave angustia. Quando, nel 1346, fallì la grande casa bancaria dei Bardi, furon compresi nella rovina anche i Bonaccorsi coi quali il Villani aveva in comune gli affari. Essendo inabile al pagamento, fu carcerato, qualche tempo, per debiti. La peste del 1348 lo tolse di vita. La vista dei poderosi resti del tempo in cui Roma fioriva, quand'egli vi si recò come pio pellegrino nell'anno del Giubileo, 1300, le solenni feste alle quali potè assistere, e lo studio assiduo degli antichi scrittori, destarono in lui il pensiero di scrivere la storia della sua patria dal principio fino al suo tempo. Ritornato a casa, pose in atto il suo disegno e lavorò indefessamente intorno all'opera sua fino a breve tempo prima della morte. Là, dove egli parla della peste, scrive che essa durò fino a....., e la lacuna rimase non colmata.

La cronaca comprende dodici libri, una parte dei quali certamente era già nota al tempo in cui l'autore viveva. Il Villani incomincia con la Torre di Babele e ripete, nei primi libri, tutte le leggende, così ampiamente sparse nel Medio Evo, intorno alla fondazione e alla distruzione di città e di regni. Ma, quando egli viene al suo proprio argomento, alla storia di Firenze nel Medio Evo, le sue notizie sono generalmente assai sicure e certe, di modo che esse sono, accanto a Dino Compagni, la nostra fonte migliore per l'antica storia fiorentina. Con questo, va sovente fuori de' confini ch'egli stesso avevasi imposti, e tocca anche la storia della restante Italia e le sue relazioni con gli Stati stranieri, anche con l'Oriente. Veramente, egli non tratta i fatti secondo le loro intime relazioni, ma, come tutti gli altri cronisti medievali, li schiera l'uno accanto dell'altro secondo la loro contemporaneità.

Come fonti, il Villani si giovò dei classici e delle cronache medievali e anche più volte delle informazioni orali e degli archivi fiorentini. Questi gli fornirono le notizie più importanti intorno alle condizioni tributarie e alle spese della città. Un'aura spiccatamente morale e religiosa spira per tutta quanta la narrazione che per lo più è semplice e chiara, ma che però non si tien sempre lontana da certe negligenze e da certi francesismi nelle parole e nelle espressioni. E qui si noti fin d'ora che il fratello di Giovanni, Matteo (v. il ritratto a pag. 143), continuò la cronaca col medesimo metodo fino al 1363, nel qual anno egli pure morì di peste, e che suo figlio Filippo vi aggiunse anche alcuni capitoli che vanno fino all'anno 1364.

Mentre i diversi rami della letteratura italiana, che noi già trovammo al periodo delle origini, sempre più così si venivano svolgendo, senza che però sorgesse anche una volta un'opera che potesse porsi accanto alla *Divina Commedia*, perchè, dopo Dante, nessuno potè, con la magìa dell'arte sua, raccogliere in un solo e grande quadro i concetti tutti e i pensieri del suo tempo, gli studi della letteratura classica non furono punto trascurati. Nel secolo susseguente, come vedremo, essi ebbero tale prevalenza che, per qualche tempo, mandarono interamente in disparte la letteratura italiana. Intorno allo svolgersi degli studi classici, in Toscana e nella Media Italia, nel secolo XIII e sul principio del XIV, siamo ancora assai poco informati. Sappiamo soltanto che Ceri d'Arezzo era un

gran fautore di tale movimento. Delle sue lettere però e delle sue satire, che empivano di meraviglia i contemporanei e più tardi gli stessi umanisti, nulla s'è rinvenuto finora. Nell'Italia settentrionale, dove lo svolgersi della letteratura italiana fu piuttosto ritardato, Padova fu il centro degli studi classici. Là, il giudice Lovato de' Lovati, che deve esser nato nella quarta decina del secolo XIII e morì il 7 marzo del 1309, aveva raccolto intorno a sè, con la sua splendida eloquenza e con la sua dottrina, una schiera di discepoli pieni d'entusiasmo per l'antichità. Poco si è conservato de' suoi scritti latini: ma sappiamo che egli fu il primo dotto del Medio Evo che, con fina osservazione, riconobbe giustamente le regole metriche nelle tragedie di Seneca. Il suo più valente discepolo, al quale inoltre professò amicizia paterna, e che poi, dopo la sua morte, divenne il centro intellettuale degli studi classici in Padova, fu Albertino Mussato. Nacque il Mussato a Gazo, sobborgo di Padova, al principiar dell'autunno del 1261, e visse una gioventù priva di mezzi. Si procacciava il suo sostentamento col trascriver libri e col dar lezioni ad ora senza però trascurare la sua ulteriore cultura. Così giunse al grado di notaio e acquistò presto tanta riputazione che il ricco cittadino padovano Paolo Dente non indugiò a dargli in isposa la sua propria figlia. I suoi meriti numerosi verso la patria furono spontaneamente riconosciuti da' suoi cittadini, e l'Università stabilì d'incoronarlo solennemente poeta per i suoi scritti. L'incoronazione, che probabilmente ebbe luogo nel giorno di Natale, fu una festa per tutta la città, mentre il Senato ordinò che la tragedia di lui, *Ecerinis*, fosse pubblicamente letta ad ogni giorno di Natale e che, dopo, i professori e gli studenti si recassero alla casa del poeta per offrirgli una pelle di capro come simbolo della tragedia. Sembra che, veramente, questa festa abbia avuto luogo una sola volta, perchè nel 1314 e nel 1318 il Mussato dovette abbandonar Padova qualche tempo per motivi politici, e dopo il 1328 per sempre. Morì, impoverito, a Chioggia il 31 di maggio del 1329.

Per il tempo in cui visse, le sue opere sono della maggiore importanza, perchè, con sorprendente amore della verità e con esattezza, esse dànno notizia di cose personalmente viste e sperimentate dall'autore. In 16 libri, egli descrive la discesa di Arrigo VII in Italia sotto il titolo di *Historia augusta de gestis Henrici VII*. Gli avvenimenti dopo la morte dell'Imperatore fino al 1329 sono da lui descritti nei 15 libri *De rebus gestis post mortem Henrici VII*, che però, dopo il quattordicesimo libro, hanno una grande lacuna. *Ludovicus Bavarus*, infine, tratta dell'andata a Roma di Lodovico di Baviera e si chiude con gli avvenimenti di maggio del 1329. L'assedio di Padova per opera di Cangrande (a. 1320), narrato nella seconda opera, fu da lui, a richiesta del collegio dei notai, descritto anche una volta in tre libri e in esametri per un più ampio circolo di lettori. Si servì di Virgilio come di modello. Negli scritti in prosa, cercò d'imitare Livio e Sallustio. Perchè egli si tenne troppo stretto ai suoi modelli, l'esposizione sua diviene sovente inetta e oscura e perde il pregio del procedere immediatamente dall'autore.

Molto più in alto, invece, sta il suo latino nelle sue opere poetiche. Qui egli supera d'assai Dante e gli altri suoi contemporanei, anzi anche lo stesso Boccaccio. Nella sua tragedia *Ecerinis* (tragedia d'Ezzelino) ha imitato Seneca, allo studio e all'intelligenza del quale il Lovato gli aveva aperto la strada. Per pre-

munire i suoi cittadini contro Cangrande della Scala che agognava al possesso di Padova, trasse loro dinanzi le orribili figure di Ezzelino da Romano, che del 1237 fu signore di Padova, e di suo fratello Alberico. L'imitazione di Seneca è piuttosto esterna, cioè volta alla forma (cinque atti con cori e dialoghi), al metro (trimetri giambici, e metri lirici nei cori), e all'ornamento dei pensieri e delle immagini. Si deve nondimeno riconoscere al Mussato il merito d'aver scritto la prima tragedia del rinascimento. Nella sostanza, del resto, essa è cristiana e medievale. Unità d'azione, d'eroe, di luogo, non è punto osservata, e l'argomento, quanto al tempo, si stende oltre i cinquant'anni. Non ostante la veste di tragedia, essa è rimasta un'epopea. Lo stesso poeta le dà un nome foggiato su quello dell'*Eneide*, dell'*Achilleide*, in un capitolo la mette accanto alla *Tebaide* di Stazio, e la destina soltanto alla lettura. Non intese punto di scrivere una tragedia schiettamente classica: egli, in tal caso, avrebbe scelto un argomento classico. Volle piuttosto, come patriota, preservare i suoi cittadini da una dura servitù, e però descrisse loro il loro proprio passato, passato di recente, che sollecitava pur sempre gli animi tutti, e rivestì il suo soggetto di quella forma che, secondo l'opinione sua, era la più efficace

Fig. 25. — Matteo Villani. Secondo un antico dipinto ad olio negli Uffizi di Firenze. Vedi il testo a pag. 141

Ma il Mussato riesce felice in modo particolare là dove imita Ovidio, cioè nelle sue molte poesie brevi, tra le quali vogliosi rilevare le epistole, le elegie, i soliloqui, quasi tutte in distici o in esametri. I soliloqui, i più perfetti e i più maturati, sono esclusivamente di contenuto religioso. Le epistole e le elegie fanno conoscere buona parte della storia della sua vita, lo mostrano come cittadino e come politico, e ci rivelano le sue idee intorno all'arte poetica e al suo nobile fine che è quello d'istruire gli uomini sotto la forma della favola. Anche per lui la mitologia è un velo che copre idee cristiane.

Accanto a lui si deve ricordare Ferreto dei Ferreti da Vicenza. Discendeva da una famiglia di giureconsulti e nacque intorno al 1294. Egli stesso fu notaio e rivestì più volte onorevoli uffici nel collegio dei notai della sua patria, dove poi, dopo una vita tranquilla, morì nel 1337. Quando Cangrande ebbe recata Padova in suo potere, compose in sua lode una poesia in esametri in quattro libri, in cui tratteggiò la nascita di lui e la vita fino all'anno 1311 con molta imitazione dell'*Ecerinis* del Mussato. L'esposizione è prolissa, pesante e intramezzata di molte reminiscenze classiche. Dopo la morte di Cangrande (a. 1329), Ferreto, nella sua opera storica scritta nel 1330, *Historia rerum in Italia gestarum*, che descrive in sette libri le sorti d'Italia e in particolare delle città di Padova e di Vicenza, non si esprime più intorno a lui tanto benignamente. Si

ridestò in lui il cittadino, di cui la patria era stata asservita da Cangrande. I primi tre libri contengono, incominciando con la morte di Federico II, l'introduzione; il quarto tocca di Arrigo VII. Certamente Ferreto intendeva di continuar la sua narrazione fino al suo tempo, perchè ad un certo punto egli dichiara di voler parlare ancora di un fatto accaduto nel 1328. Non potè però condurre a termine l'opera sua, che giunge soltanto al 1318. Anche in quest'opera in prosa, si manifesta l'inclinazione di Ferreto alle espressioni esagerate; con questo tuttavia la sua esposizione è molto più abile e scorrevole di quella del Mussato. Nel contenuto però non lo uguaglia, perchè egli, anche per il tempo suo, si giova per lo più di fonti a lui estranee. Oltre a ciò si rivela spesso in lui certa titubanza nel giudicare delle persone e dei fatti che fa conoscere come manchi allo scrittore semplicità e fermezza di carattere.

L'amoroso studio degli scrittori latini era riuscito per tal modo ad una sempre più facile e profonda conoscenza della loro lingua. Si raggiunse l'abilità di scrivere in buono, anzi in ornato latino. L'apprezzamento però delle opere e il modo di comprendere il loro contenuto restò sempre essenzialmente medievale. Quegli scrittori servivano come insuperabili esempi per l'eleganza della forma e fornivano i diversi nomi per designar concetti medievali. Porgevano sopra tutto una inesauribile copia di regole di vita e di ammaestramenti che potevano essere utilmente adoperati da ognuno a conforto delle proprie idee. Non era però molto lontano il tempo in cui si sarebbe compreso il vero spirito degli antichi scrittori e in cui, ad occhi acutamente indagatori, si sarebbe reso visibile il profondo abisso che separa il concetto della vita secondo gli antichi e il concetto della vita secondo il Medio Evo. Un potente desiderio verso il passato comprese allora gli spiriti più elevati che si sentivano irresistibilmente attratti dalla novella luce, sì che ogni loro sforzo era rivolto a ciò, a mettere in disparte il presente e ristabilire l'antichità in tutto il suo splendore, in tutte le sue istituzioni politiche, la sua scienza e l'arte sua, in tutta quanta la sua vita. Questa lotta fra i due diversi concetti, che, dopo la vittoria d'uno di essi, maturò uno splendido rifiorire della letteratura italiana, si presenta a noi primamente in modo significativo col Petrarca, la cui disposizione contemplativa dello spirito le offrì campo molto propizio. Il Petrarca fu, al tempo suo, il più importante promotore del risvegliarsi dell'antichità classica e, in tal modo, iniziatore, anche, d'una nuova forma di cultura che poi divenne la più propria per tutto l'Occidente colto e studioso.

5. Vita e opere latine del Petrarca.

Nell'anno 1302, oltre che a Dante e ad altri Bianchi, toccò, anche al padre del Petrarca, al notaio fiorentino Ser Petracco o Petraccolo (cioè Pietro) di Messer Parenzo, la sentenza che lo condannava all'esiglio. Egli pure non potè rivedere la patria. La vicina Arezzo offrì a lui e alla sua famiglia il primo rifugio. Là, la moglie sua, Eletta Canigiani, il 20 di luglio del 1304, nello stesso giorno in cui i Bianchi di Firenze toccarono presso la Lastra una sanguinosa disfatta, gli donò un figlio, Francesco, che, col nome latinizzato di Petrarca (v. il ritratto a pag. 153), doveva acquistarsi una gloria non minore di quella del suo grande compaesano e compagno nella sorte al padre suo, Dante. Nel 1305, il piccolo Francesco con la madre sua, alla quale era stato concesso di rientrare nel territorio fiorentino, si recò all'Incisa in Val d'Arno, donde veniva il padre suo e dove egli aveva ancora un suo possesso. Durante il viaggio, che ebbe luogo in febbraio, il fanciullo poco mancò non rimanesse affogato. Di ciò che potè influir la madre sullo sviluppo intellettuale di lui, noi non sappiam nulla dalla bocca del Poeta, che, pure essendo tanto facile al parlare di sè, in modo strano tace interamente su questo punto. Nel 1310 la famiglia si riunì a Pisa di nuovo, e là il Petrarca ebbe la sua prima istruzione da Convenevole da Prato, maestro di grammatica. Nel 1312, Petracco andò per mare con la sua famiglia ad Avignone che per qualche tempo, nel 1305, e poi sempre, dopo il 1316, fu la sede del Papato durante la sua *cattività babilonese*. Poco mancò che la nave che lo portava, non fosse preda, dinanzi a Marsiglia, d'una violenta tempesta che veniva dal settentrione. Poichè anche Convenevole erasi trasportato in Provenza e ora viveva a Carpentras, il Petrarca vi fu mandato dal padre e là egli studiò, dal 1315 al 1319, la grammatica, la retorica, la dialettica. Fece rapidi progressi in questi studi e in breve tempo potè anche leggere Cicerone, che, in particolare, l'attraeva a sè per la sua lingua, quantunque egli non potesse ancora intenderne a dovere la sostanza.

La lettera iniziale proviene da un manoscritto del XV secolo che si conserva nella Riccardiana di Firenze.

Nel 1319 il Petrarca, appena quindicenne, passò all'Università di Montpellier per studiarvi leggi secondo il desiderio del padre. Vi rimase fino al 1323 e ne partì, allora, per compiere i suoi studi a Bologna. Soltanto perchè costretto, s'occupò di giurisprudenza, mentre la maggior parte delle sue ore libere egli le passava nella lettura de' suoi classici prediletti. Petracco, il quale aveva ragione di temere che lo studio del figlio ne avrebbe ricevuto grave danno, cercò di porvi un fine. Un giorno, capitò improvvisamente a Montpellier, scovò i libri tenuti ben nascosti e li gettò nelle fiamme. Soltanto le calde lagrime del fanciullo poterono indurlo a ritogliere in tempo al vorace elemento un Virgilio e una Retorica di Cicerone. A Bologna, più lontano dalla sorveglianza paterna, condusse egli, col fratel suo e compagno di studi Gherardo, una felice e gioiosa vita di studente e strinse molte e durevoli amicizie, tra le quali quella di Tommaso da Caloria da Messina che lo confortò nell'amor suo per l'antichità. Nel febbraio del 1325, lo troviamo di nuovo in Avignone; ma sembra ch'egli definitivamente vi ritornasse soltanto nel 1326 quando i suoi genitori furono morti. Abbandonato a sè stesso e senza beni di fortuna, entrò con suo fratello nello stato ecclesiastico e prese gli ordini minori. In tal modo, si assicurò una posizione onorevole per la vita e una buona rendita senza ch'egli fosse obbligato a nulla più fare che a celebrar la Messa. Ora egli potè consacrare a' suoi diletti studi il suo tempo libero, e l'ardore per essi fu tanto intenso in lui che d'allora in poi si ricusò sempre di rivestire alte dignità ecclesiastiche per non restarne distratto da più vaste occupazioni d'ufficio. Quantunque il Petrarca abbia fatto agevolmente, con fede sincera, questo passo, ciò però non voleva dire che egli dovesse rinunziare al mondo. Al contrario, noi lo vediamo cacciarsi in mezzo al vortice della vita compagnona e spesse volte in urto con la morale della corte pontificia e gareggiare con altri giovani in ritrovi da zerbinotti. Intorno a questo tempo fece molte amicizie onorevoli per lui e strinse quella, che fu tanto importante per la sua vita avvenire, con Giacomo Colonna (morto nel 1341), figlio di Stefano, capo di questa potente famiglia romana.

Ma molto più decisivo per tutta la sua vita fu il giorno del 6 aprile 1327. In quel giorno, egli vide, nella chiesa di Santa Chiara alla messa della mattina, la sua Laura:

" Era 'l giorno ch'al Sol si scoloraro
Per la pietà del suo Fattore i rai,
Quand'i' fui preso, e non me ne guardai,
Che i be' vostr'occhi, Donna, mi legaro.

Tempo non mi parea da far riparo
Contra colpi d'Amor; però n'andai
Secur, senza sospetto; onde i miei guai
Nel comune dolor s'incominciaro.

Trovommi Amor del tutto disarmato,
Ed aperta la via per gli occhi al core,
Che di lagrime son fatti uscio e varco.

Però, al mio parer, non gli fu onore
Ferir me di saetta in quello stato,
E a voi armata non mostrar pur l'arco „.

Lungamente si è disputato chi sia stata la donna amata dal Petrarca, poichè egli non ne fa saper nulla: anzi v'è chi l'ha ritenuta, come la Beatrice di Dante, una figura immaginaria. Si deve però ritener come dimostrato che Laura fu la figlia di Audiberto di Noves e moglie di Ugo de Sade, che al marito fece il dono di undici figli e che molto probabilmente nacque nel piccolo villaggio di Caumont presso Avignone. Il Petrarca stesso, in un luogo, dice di Dio così:

" Di sè, nascendo, a Roma non fe' grazia,
A Giudea sì; tanto sovr'ogni stato
Umiltade esaltar sempre gli piacque.
Ed or di picciol borgo un Sol n'ha dato
Tal, che Natura e 'l luogo si ringrazia
Onde sì bella donna al mondo nacque „.

Laura morì, come di nuovo lo stesso Petrarca ci fa sapere, il 6 di aprile del 1348, di peste, appunto 21 anno dopo che il Poeta l'aveva veduta per la prima volta.

L'amico del Petrarca Giacomo Colonna, probabilmente fin dal 1328, dopo che arditamente in Roma, davanti alla chiesa di San Marcello, aveva letto, per commissione di Giovanni XXII, la bolla di scomunica contro Lodovico di Baviera, era stato elevato alla dignità di vescovo di Lombez. Quand'egli, nella primavera del 1330, si recò alla sua sede, pregò il Petrarca d'accompagnarvelo, e questi vi si dispose ben volentieri. Si venne, al di là di Tolosa, al luogo designato, che ne dista intorno a dieci miglia verso sud-est a ridosso d'una ramificazione dei Pirenei. Là passò il Petrarca (sono le sue proprie parole) un estate quasi di paradiso per l'amabilità dell'ospite amico e de' suoi compagni, sì che poi sempre, anche nell'età avanzata, sospirava disiosamente a quel luogo. I dotti e arguti compagni, dei quali il Poeta parla in questo punto e che nello stesso tempo furono i suoi amici per la vita, sono chiamati da lui consuetamente, nelle sue lettere, e Socrate e Lelio. Il primo aveva nome Lodovico ed era olandese di nascita, ma italiano di educazione. Morì nel 1361 e fu il più intimo amico del Petrarca che poi gli dedicò la raccolta delle sue lettere agli amici. Lelio (morto nel 1363) era un Lello romano e discendeva da un'antica e nobile famiglia, che era in stretta amicizia coi Colonna.

Dopo il suo ritorno in Avignone, nell'autunno del 1330, il Petrarca imparò a conoscere anche il fratello maggiore di Giacomo Colonna, cioè il cardinale Giovanni, e il loro padre comune, Stefano. Protetto da loro, era libero da tutte le cure della vita. Giovanni lo prese con sè senza che egli, per questa relazione, fosse frastornato in alcun modo dalle sue inclinazioni, e lo trattò " non come un servitore, ma come un suo proprio figlio „; anzi il Petrarca visse con lui " come un suo fratello carissimo, come con un altro sè stesso nella sua propria casa „. Là, inoltre, imparò a conoscere gli uomini più dotti e illustri di tutte le nazioni che allora affluivano ad Avignone alla corte del Papa, e questi incontri devono esser stati, sull'animo sensibile del giovane Poeta, d'incalcolabile effetto. Così gli anni della giovinezza passarono per lui fra sereni e lieti godimenti e tra severi lavori scientifici, nei quali lo scrittore pontificio, Giovanni da Firenze, gli stava al fianco consigliandolo, confortandolo, ammonendolo, incoraggiandolo.

Ma il Petrarca non durò molto in questa piacevole tranquillità. Fino alla sua tarda età fu invasato d'una irresistibile voglia di viaggiare che soltanto in parte si può spiegare con lo stato d'animo in cui l'ebbe posto l'amor suo per Laura. Egli sentiva in sè un " ardente desiderio di veder molte cose „. Perciò, nella primavera del 1333, partì per un lungo viaggio che lo condusse a Parigi, nelle Fiandre, nel Brabante e nei paesi tedeschi che sono lungo il Reno. Attraverso la cupa e inospitale selva delle Ardenne, dove allora rumoreggiava la guerra, ritornò finalmente a casa, nulla curandosi del pericolo. Altri pensieri gli occupavano la mente. In questa corsa, egli compose il seguente meraviglioso sonetto:

" Per mezz' i boschi inospiti e selvaggi,
Onde vanno a gran rischio uomini ed arme,

Vo secur io; chè non può spaventarme
Altri che 'l Sol c'ha d'Amor vivo i raggi.
E vo cantando (o pensier miei non saggi!)
Lei che 'l Ciel non poria lontana farme;
Ch' i' l'ho negli occhi, e veder seco parme
Donne e donzelle, e sono abeti e faggi.
Parmi d'udirla, udendo i rami e l'ôre
E le frondi, e gli augei lagnarsi, e l'acque
Mormorando fuggir per l'erba verde.
Raro un silenzio, un solitario orrore
D'ombrosa selva mai tanto mi piacque;
Se non che del mio Sol troppo si perde „.

L'8 di agosto passò a Lione, donde poi prolungò il viaggio fino ad Avignone. Le speranze nel ritorno della Santa Sede a Roma, che erano state destate dai disegni di Giovanni XXII e di Benedetto XII, e per il compimento delle quali il Petrarca s'era adoperato con tanto entusiasmo presso Benedetto scrivendogli due lettere latine, sparirono di nuovo: ma il Poeta, nel 1335, ebbe in ricompensa un canonicato a Lombez, le cui rendite gli assicurarono intera indipendenza. Nello stesso anno si guadagnò la benevolenza degli Scaligeri che si erano insignoriti della città di Parma e ne avevano affidato il governo al loro zio Guido da Correggio, perchè appunto, nel concistoro papale, egli ne aveva sostenuto con buon esito le pretensioni.

Nel 1336 il Petrarca rivide finalmente l'Italia dopo averne avuto lungamente il desiderio. Un altro desiderio suo fu pure appagato. Nel 1337, potè conoscer Roma, Roma, dove erano nati e avevano vissuto Scipione africano e tanti altri grandi uomini, dove potevano ammirarsi tutti i superbi monumenti dell'antichità, dove riposavano le sacrate ossa di tanti martiri. Dopo un breve soggiorno in Avignone, egli si rese alla solitudine di Valchiusa, dove, tra anguste rupi, nasce la cristallina Sorga. Vi si comperò un piccolo tratto di terreno con una casetta e visse alcuni giorni felici in una profonda solitudine e in un profondo ritiro. In un manoscritto di Plinio egli stesso ci ha lasciato un'immagine del luogo e della cappella, ora distrutta, di San Vittore sulla sommità della rupe, dalla cui cavità sgorgano le acque della Sorga (v. la figura a pag. 157); anzi, in molti punti delle sue opere latine, egli ci descrive le campestri bellezze della valle. Per la sua disposizione naturale, era questo il luogo più appropriato, e là appunto furono concepite, incominciate o condotte a fine la maggior parte delle sue opere.

In Valchiusa, il Petrarca, di cui sempre più si divulgava la gloria poetica, ricevette contemporaneamente, il 1 di settembre del 1340, da Parigi e da Roma, l'invito ad essere incoronato col lauro poetico. Con ciò, fu esaudito uno dei suoi più ardenti desideri. Sempre egli aveva anelato tanto onore che a buon dritto lo avrebbe collocato, nel cospetto del mondo, al fianco dei più celebri poeti dell'antichità. L'aspirare poi all'alloro aveva per lui, inoltre, un significato particolare, perchè egli in esso (*lauro*), oltre il simbolo della gloria, vedeva anche il simbolo della sua diletta Laura. Questo onore, altissimo a' suoi occhi, egli volle averlo a qualunque condizione, e i due inviti all'incoronazione sono piuttosto il risultato de' suoi sforzi indefessi che lo spontaneo riconoscimento de' suoi grandi meriti come poeta da parte de' suoi contemporanei. Ricevute le due lettere, il Petrarca

richiese di consiglio il cardinale Colonna, qual luogo dovesse scegliere per la sua incoronazione. Fu deciso per Roma, e ciò era interamente nell'intenzione di lui. Sul Campidoglio, dove, come ricordava, i più illustri poeti romani erano stati coronati d'alloro, egli pure avrebbe ricevuto quella corona. Il 16 di febbraio del 1341 intraprese il suo viaggio verso l'Italia. Ma, prima, volle recarsi presso re Roberto di Napoli, da lui avuto in alta considerazione, e col quale teneva carteggio fino dal 1338, per sottomettersi ad un esame di tre giorni. Egli fu dichiarato, dal re, degno del poetico alloro, e però, dopo un breve soggiorno, partì per Roma. Al momento della partenza, il re gli donò il suo proprio manto di porpora perchè egli, nella solennità dell'incoronazione, avesse una veste degna. Nel giorno di Pasqua, che fu l'8 di aprile del 1341, fu fatta la solenne incoronazione. Squillavano le trombe, il popolo si affollava festoso, e il Petrarca tenne una orazione in latino intorno alla natura e al valore della poesia e intorno alle ragioni per cui si adornano dell'alloro i poeti. Disceso dal Campidoglio, appese la corona d'alloro all'altare di San Pietro. Nel diploma datogli dal Senato romano in occasione di questa sua incoronazione, gli fu dato il titolo di cittadino romano e la facoltà d'insegnare, in Roma e in qualunque altro luogo all'Università, arte poetica, storia e discipline affini.

Da Roma il Petrarca, passando per Pisa, si recò a Parma. Azzo da Correggio, con un colpo di mano, nella notte dal 22 al 23 di maggio erasi fatto signore della città. Col vincitore, a cui acclamava giubilando il popolo liberato dal crudele Scaligero, entrò il Poeta fra quelle mura la mattina del 23, e, in lode di questo fatto d'armi, compose una canzone, che egli però volle poi escludere dal suo canzoniere. A Parma, si comperò una piccola casa e passò una parte dell'estate a Selvapiana presso Reggio; ma nella primavera del 1342, per ragioni che non conosciamo, ritornò ad Avignone e a Valchiusa. A papa Clemente VI, allora eletto, mandò una lunga epistola latina in versi per indurlo a trasportar la Santa Sede a Roma, e ne fu ricompensato con una prioria a Migliarino presso Pisa. Quando re Roberto morì nel 1343, lo stesso Papa lo mandò a Napoli per sostenervi i diritti che gli appartenevano come alto Signore del Reame. La vita scostumata della Corte di Napoli e i selvaggi costumi della città riempirono il Petrarca di orrore, sì che egli, verso la fine di quell'anno, lasciò con gioia la città dopo che la sua missione diplomatica fu interamente fallita. Nel ritorno, passò qualche tempo a Parma che, verso la fine del 1344, era assediata da un esercito milanese. Egli pure vi restò rinchiuso e soltanto per mezzo d'una fuga piena di avventure gli riuscì, nel febbraio del 1345, di giungere a Modena. Per Verona, dove egli scoprì le lettere di Cicerone, ritornò in Francia. Nel dicembre dello stesso anno lo troviamo già a Valchiusa. Rifiutò nel 1346 l'ufficio, più volte offertogli da papa Clemente VI, di segretario pontificio e di protonotaro, sebbene gli sarebbe stato molto lucroso, per assicurarsi tutta la sua indipendenza. Il Papa fece gran conto di questo divisamento e lo dimostrò conferendogli un canonicato e poco dopo un arcidiaconato in Parma, per cui affluirono a lui ricche rendite.

Un avvenimento politico distolse improvvisamente il Petrarca dall'idillio della sua vita. Il romano Cola di Rienzo, che egli già alcuni anni innanzi aveva imparato a conoscere in Avignone, si provò, il 20 maggio del 1347, a ripristinare l'antica Repubblica romana. Innumerevoli partigiani affluirono a lui dintorno, ed

egli, d'un tratto, si trovò come tribuno a capo della città di Roma dopo che ne erano stati cacciati i partigiani dei nobili. Credette il Petrarca che il suo più ardito sogno, il rinnovamento dell'antica Repubblica romana, la cui attuazione aveva ritenuta impossibile, ora sarebbe diventata un fatto. Confortò Cola con una lettera latina e con un'egloga pure latina, e andò tanto innanzi col suo nobile, ma spensierato entusiasmo, da dimenticar del tutto l'amicizia sua ventenne coi Colonna e da designarli, con veementi parole, insieme agli Orsini, come crudeli oppressori dell'eterna città. Come cittadino romano egli stesso volle affrettarsi ad andare a Roma per adoperarvi tutta quanta l'influenza sua. Il 20 di novembre del 1347 lasciò Valchiusa. Lungo il viaggio gli giunse notizia del cattivo stato delle cose in Roma, e però egli, dopo aver scritto da Genova una lettera ammonitoria a Cola, si rese a Parma. Egli però conservò sempre dipoi la sua stima e il suo affetto per il tribuno, e, anche nel 1352, esortava il popolo romano a liberarlo dalla prigione in Avignone.

A Parma, intanto, l'ordine era stato ristabilito; ma il Petrarca non vi passò lieti giorni. La spaventosa sconfitta dei Colonna del 20 di novembre 1347, la subitanea rovina di Cola, la peste desolatrice della primavera del 1348 e le molte perdite che essa portò con sè per il Poeta, fra cui quella di Laura e quella del cardinale Colonna, lo trassero in una triste e non tranquilla disposizione d'animo e gli tolsero gran parte della sua gioia alla vita. Lo prese allora una maggiore irrequietezza di prima, sì che noi, negli anni susseguenti, lo troviam molte volte, per breve tempo, assente da Parma. Così, nell'ottobre del 1350, fu a Firenze, dove fu amicamente ospitato dal Boccaccio. Essi strinsero fra loro due un intimo patto di amicizia che fu sciolto soltanto dalla morte di uno di loro, cioè del Petrarca. A Padova, nel gennaio del 1351, gli giunse una lettera della città di Firenze che lo richiamava solennemente fra le mura della patria sua, gli prometteva la restituzione di tutti i beni già stati confiscati al padre e gli offriva una cattedra nell'Università di recente fondata. Lo stesso Boccaccio fu latore della lettera. Il Petrarca, quantunque a principio si entusiasmasse all'idea di trasferirsi a Firenze, dopo mature riflessioni ricusò, e i Fiorentini revocarono la restituzione dei suoi beni paterni. In Padova però non volle dimorar più a lungo, e allora si determinò a scegliere Milano come suo prossimo soggiorno dopo una breve e ultima visita a Valchiusa. A Milano, era morto di peste Luchino Visconti il 25 di gennaio del 1349 e la signoria era passata nelle mani di suo fratello, l'arcivescovo Giovanni. A costui riuscì di ritenere a' suoi servigi il Petrarca col rendergli, fin che potè, la vita esterna e gradevole e libera da cure. Il Petrarca era pienamente un libero signore del tempo suo, soltanto egli scriveva lettere di Stato, e ne riceveva e sosteneva gravi ambascerie diplomatiche, veramente non sempre con esito felice.

Dopo la morte di Giovanni Visconti (avvenuta il 5 di ottobre 1354) gli succedettero nella signoria tre suoi nipoti, Matteo, Bernabò e Galeazzo, dei quali il primo morì nel 1355. Con quale e quanta dimestichezza il Petrarca trattasse con questi principi molto intelligenti, ma crudeli e scostumati, ciò che non a torto gli era rimproverato dai suoi migliori amici, ci è fatto conoscere dalla circostanza che egli tenne al fonte battesimale il figlio di Galeazzo, Marco, e che ne rimase ai servigi per lungo tempo. Quando Carlo IV, nell'autunno del 1354, si mosse

per andare a Roma, il Petrarca gli fece plauso e credette, eziandio, che la venuta dell'Imperatore fosse da attribuirsi, per non minima parte, alla sua influenza. Egli, come già Dante, era pur sempre stato dell'avviso, e ciò ritenne sempre fermamente sino alla fine della sua vita, che l'Impero fosse una istituzione necessaria, col rinnovamento della quale in Roma si sarebbe potuto ristabilire l'universale signoria romana. Il suo entusiasmo per Cola di Rienzo non è che un intermezzo, e si intende soltanto con ciò che un rinnovamento della Repubblica romana era il suo più alto ideale, ma che egli però lo riteneva inattuabile. Anche pochi anni dopo la caduta di Cola, il 24 di febbraio del 1351, il Petrarca aveva scritto all'Imperatore una lettera e l'aveva pregato, con commoventi parole, di venire in persona a guarire i mali d'Italia. Altre due lettere, nella primavera del 1352 e nel novembre del 1353, egli fece seguire a quella prima: e quando l'Imperatore passò in Italia, egli, tutto pieno d'entusiasmo, lo salutò in una quarta lettera. Carlo, per ragioni politiche, si trattenne lungo tempo a Mantova dove entrò in novembre. Dopo ch'egli ebbe conferito ai Visconti il vicariato imperiale su Milano e Genova, il Petrarca ricevette da lui un pressante e lusinghiero invito alla sua corte, a cui annuì il 12 di dicembre. Si trattenne anche, per intorno a dieci giorni, a Mantova in amichevole dimestichezza con Carlo, al quale, nelle conversazioni sue che duravano tutto il giorno e spesso si prolungavano fino a tarda notte, espose anche le sue opinioni politiche e, per incitarlo all'emulazione, narrava la vita degli Imperatori di Roma quand'egli lo regalava di qualche moneta romana con la loro immagine. Ma quando Carlo, dopo che in Milano ebbe ricevuto la corona di ferro e a Roma la corona imperiale romana e a singole città e a principi ebbe tolto per accordi quanti più denari potè, lasciò in gran fretta l'Italia senza punto curarsi di dare assetto alle scompigliate condizioni del paese, il Petrarca gli scrisse una lettera piena di rimproveri. Carlo non gli conservò rancore per il suo libero animo, anzi graziosamente l'accolse quando, nel luglio del 1356, erasi recato a Praga come ambasciatore dei Visconti per indurre esso Imperatore a non prender parte ad una lega di signori dell'Italia superiore contro di essi. Per i Visconti il Petrarca non ottenne nulla: fu però colmato di onori, e, dopo il suo ritorno a Milano, nel settembre creato Conte palatino e donato d'una preziosa tazza d'oro. Tanto poi s'erano fatte intime le relazioni tra lui e l'Imperatore, che questi più volte e con instanza lo invitò a trasferirsi stabilmente alla sua corte, e che l'imperatrice Anna stessa, nel 1358, gli partecipò la nascita di una sua bambina.

La guerra tra i Visconti e la lega lombarda era divampata d'un tratto ed ebbe per seguito lunghe devastazioni. A poco a poco però i Visconti ebbero il sopravvento sopra i loro nemici. Quando Galeazzo nel 1358 ricuperò Novara, il Petrarca, per commissione avutane da lui, tenne un discorso a quei cittadini per riguadagnarli più facilmente all'obbedienza del loro antico signore. Inoltre, dal 1357 al 1359, egli non fu punto disturbato nella sua quiete; passò anzi in un riposo laborioso il suo tempo parte a Milano, parte, d'estate, in campagna. Soltanto nel 1360, allorquando re Giovanni il buono di Francia, che fin dal 1356 languiva prigioniero degl'Inglesi, ricuperò la sua libertà per la pace di Bretigny, dovette recarsi a Parigi per fargli le sue felicitazioni in nome dei Visconti. Lo afflisse, allora, la desolazione del bel paese che ventisette anni prima aveva veduto così

felicemente prosperoso! Il desiderio del re perchè il Petrarca stabilisse definitivamente il suo soggiorno in Parigi alla sua corte, non fu esaudito. Nel marzo del 1361 il Poeta ritornava a Milano. Nei dintorni di Milano trovò che tutto era devastato per la guerra che di recente era divampata. Nello stesso tempo scoppiò in modo spaventoso la peste. Per fuggirla, il Poeta, fin dal principio del luglio, aveva posto la sua residenza in Padova; per tutto l'autunno, però, di quell'anno si tramutò a Venezia. Legò allora alla città la sua biblioteca e ne ebbe a sua disposizione a vita, per abitarvi, un palazzo. Con questo però non rinunziò all'amicizia coi Visconti: sovente, anzi, nell'estate si recò a visitarli a Pavia.

Nel 1363 il Petrarca, a richiesta del Doge, compose una lettera da mandarsi al condottiere Luchino del Verme per indurlo ad accettare il supremo comando contro gli abitanti, ribellatisi, di Creta, che allora apparteneva a Venezia. Quando poi, nell'agosto del 1364, per festeggiare la sottomissione dell'isola, ebber luogo magnifici giuochi cavallereschi nella piazza di San Marco, sedette egli alla destra del Doge nella loggia di marmo dirimpetto alla chiesa di San Marco. Nel 1367, Urbano V trasportò a Roma la Sede procacciando in tal modo una intensa gioia al Petrarca il quale già aveva scritto una lettera per esortarlo a ciò e ora gli esprimeva i suoi sentimenti in una epistola di felicitazione. Ma poi, nel settembre del 1370, Urbano ritornò di nuovo ad Avignone. Il Petrarca non doveva viver tanto da veder restituita per sempre a Roma la Sede papale. Nel 1370, si trasferì a Padova, all'antica città universitaria, dov'era una vita fortemente intellettuale. Nella primavera dello stesso anno, volle egli, per invito avutone dal Papa, fare un viaggio fino a Roma: ma si ammalò a Ferrara tanto gravemente che dovette rinunziare a proseguire il viaggio e si ridusse nella solitudine di Arquà, villaggio presso i colli Euganei, dove si tenne per quasi tutti gli ultimi anni della sua vita. Vi morì il 18 di luglio del 1374. Fu trovato morto, curvato sopra un libro in foglio.

Il Petrarca ha esercitato, in duplice maniera, una potente azione sul tempo suo e sui posteri. Egli fu il primo potente fautore del risorgimento dell'antichità classica, e fu anche, in grazia del suo intimo modo di sentire finamente educato, il primo lirico moderno. Fin dalla prima giovinezza, come abbiam veduto, fu pieno d'entusiasmo per lo studio degli Antichi. Dall'ideale della cultura invalso fino allora si ritrasse consapevolmente e volle riconoscere pei suoi maestri di dottrina gli Antichi soltanto. Questo entusiasmo crebbe sempre più quanto più profondamente egli potè penetrare nel pensiero e nella bellezza della forma dell'antichità e diventò una vera passione che egli, là dove poteva, cercava e sapeva destare anche in altri. Lo studio degli antichi scrittori doveva render superflue le scienze del Medio Evo come mezzi di cultura, e spandere il vero sapere. Con le ricerche sue fatte senza riposo, che non rifuggivano da spese e da fatiche, e con le indagini per mezzo di amici, mise insieme una biblioteca di scrittori classici quale prima d'allora nessun altro aveva conosciuta. Oltre a ciò, seppe apprezzar molto bene i singoli scrittori secondo il loro merito; egli non era un ammiratore di tutto ciò che è antico, sprovveduto di critica. In particolare, leggeva molto e sovente Virgilio, Cicerone, Orazio e Livio. Per due volte si provò ad imparare il greco, ma e l'una e l'altra volta l'insegnamento durò troppo breve tempo perchè egli avesse potuto intendere questa lingua. Un Omero in greco, che potè

avere nel 1353, egli non potè altro che riguardar sovente con intenso desiderio e abbracciarlo. La traduzione in prosa latina dei canti omerici che Leonzio Pilato aveva fatta a spese di lui e che egli ebbe nel 1367, sembra avere attenuato il suo entusiasmo per i poeti greci e rafforzato l'opinione sua della maggiore eccellenza degli scrittori romani. Non si può constatare nessun effetto di questa traduzione sul modo proprio di pensare del Petrarca, sebbene egli abbia riempito i margini dell'esemplare di essa con molte note. Principalmente negli scritti degli Antichi, il Petrarca ne poteva comprendere i pensieri, ed era perciò il suo maggiore intento quello di raccoglierli e di salvarli dall'andar perduti. Era pieno di sollecitudine anche per le rovine degli antichi monumenti, e si lagnava della loro distruzione e li raccomandava alla custodia degli amici. Faceva acquisto di monete dai contadini della campagna e si compiaceva di questi resti d'una grandezza da lungo tempo scomparsa. Il Petrarca aveva così profondamente compreso l'intima natura degli Antichi in contrapposto all'idea che ne aveva il Medio Evo, si sentiva così strettamente legato a loro e in tale intimità con loro, ch'egli scriveva lettere agli uomini più celebri dell'antichità, a Cicerone e a Virgilio, a Livio e ad Orazio, a Seneca, ad Omero e a molti altri. Al presente, che offriva una immagine della più vergognosa degenerazione dell'antica attività, cercava di sfuggire col dare a' suoi più fidi amici quei nomi classici che gli erano stati più cari.

Fig. 25. — Il Petrarca, secondo un ritratto del *De viris illustribus* del Petrarca, esemplare dedicato a Francesco da Carrara nel 1379, nella Bibliotheca Nazionale di Parigi. V. pag. 145.

Non dobbiamo adunque meravigliarci se gli scritti che più lungamente hanno tenuto occupato il Petrarca, e dai quali egli si riprometteva quella gloria tanto ardentemente desiderata, furono dettati da lui in lingua latina. Fra queste opere, secondo il parere stesso di lui, occupa certamente il primo posto il poema eroico l'*Africa*. Il pensiero di comporlo gli venne, come egli stesso racconta, in un venerdì santo, quand'egli soletto si aggirava per i monti di Valchiusa. Con entusiasmo ardente si pose all'opera e nel tempo che immediatamente susseguì, compose una parte del poema (tra il 1338 e il 1340). A re Roberto, al quale il Petrarca lesse il poema quand'egli si trovava a Napoli, esso piacque tanto ch'esso lo pregò di dedicarglielo. Il Petrarca glielo promise e mantenne la sua parola anche dopo che il re fu morto. Nella solitudine di Selvapiana lo compì tra il 1341 e il 1342 conducendolo fino alla chiusa aggiuntavi dopo la morte del re (a. 1343).

Il poema è compreso in nove libri: ma, dopo il quarto, trovasi una lacuna. In che modo essa vi si trovi, noi non possiamo congetturare. Ad ogni modo, il Petrarca l'aveva tutto finito, e aveva in animo soltanto di ritoccarlo e di limarlo quanto allo stile; ciò che però non potè fare. Così l'opera rimase non conosciuta ai contemporanei fin dopo la morte di lui. Soltanto 34 versi che descrivono la morte di Magone, concesse il Petrarca, mentre era a Napoli nel 1343, che fossero trascritti dal suo amico Barbato da Sulmona, i quali poi, non ostante la solenne promessa di costui di non mostrarli ad alcuno, si trovarono in breve in mano di tutti gli umanisti.

L'intento onde fu piena tutta quanta la vita del Petrarca, fu quello di ristabilire, per quanto era possibile, la grandezza romana, la grandezza dei maggiori. Quantunque egli stesso potesse vedere che un rinnovamento della repubblica romana, che era il suo maggiore ideale, non poteva più effettuarsi, volle però almeno porre in luce, in un gran poema latino, i suoi eroi e le loro virtù e mostrarli come impareggiabile modello ai suoi paesani. Scelse perciò il più glorioso periodo della storia di essa, l'eroica lotta con Cartagine nella seconda guerra punica, e trovò modo d'intrecciare al racconto di questa lotta gli avvenimenti ad essa anteriori e posteriori della storia romana. La sua fonte è Livio. Dopo l'invocazione alla Musa e a Cristo e la dedica dell'opera a re Roberto, il poeta ci conduce in Ispagna. Scipione ha vinto i Cartaginesi e si lagna che l'Oceano gli opponga una barriera per inseguire i suoi nemici e pensa intanto alla patria sua afflitta da Annibale. Gli appare, allora, in sogno l'ombra di suo padre, gli mostra Cartagine e gli predice che essa sarà vinta. Scipione prorompe in pianto alla vista del padre suo, coperto di ferite. Questi gli racconta la morte sua e dello zio, e gli mostra quelli che con lui sono glorificati in cielo, Marcello, Fabio Massimo *Cunctator*, i tre Orazi e altri, e gli narra la loro storia (canto I). Il padre accenna doversi ritornare col pensiero alla terra. Ma il figlio vorrebbe sapere qualche cosa dell'avvenire, vorrebbe sapere se la sua patria soccomberà al crudele Annibale. Se no, una lotta sarebbe inutile. Il padre lo consola e gli espone la gloriosa storia di Roma fino a Tito e all'ultima decadenza dell'eterna città che però ugualmente, anche nella sua sventura, rimarrà la regina del mondo (c. II). Quando l'eroe si desta, fa chiamare l'amico suo Lelio e lo manda al re di Numidia, Siface, per conchiudere con lui un'alleanza. Dopo una splendida descrizione del sontuoso palazzo reale, noi vi entriamo, e Lelio compie il suo messaggio. Un sontuoso convito tien dietro al parlamento, nel quale un giovanetto, sul liuto, espone, incominciando da Ercole, i fatti gloriosi della storia africana, e Lelio, richiesto dal re di parlare dei grandi fatti dei Romani, pieno d'entusiasmo ne tratteggia una immagine con i più splendidi (c. III). Per desiderio di Siface, Lelio fa una descrizione della persona e delle opere del più grande romano allora vivente, cioè di Scipione (c. IV). Dopo la lacuna ricordata di sopra, il quinto libro incomincia con la presa di Cirta per opera di Massinissa, e segue allora la commovente storia dell'amore di lui per Sofonisba, moglie di Siface prigioniero, la sua breve felicità e la morte, per veleno, della giovane sposa, perchè Scipione richiedeva che essa gli fosse data in mano (c. V). Lelio, per comando di Scipione, conduce in nave a Roma i prigionieri, fra i quali Siface. I Cartaginesi, intanto, domandano pace a Roma e sollecitano Magone, che allora era in Liguria, e Annibale al ritorno per soccorrere alla patria afflitta. Ambedue si pongono in cammino. Magone muore di una ferita lungo il viaggio, e il poeta gli pone in bocca un commovente lamento (c. VI). Annibale approda e ha un colloquio col suo grande rivale, senza però alcun risultato. Prima che si combatta la battaglia decisiva, Cartagine e Roma si volgono a Dio e lo pregano di vittoria. Iddio annunzia la

vittoria a Roma la quale deve diventare il centro del mondo e della novella fede dopo che egli stesso, in figura umana, sarà disceso in terra. Segue allora la descrizione dell'ultima battaglia e la fuga di Annibale che è chiamato a Cartagine (c. VII). Dopo la presa del campo nemico, Scipione passa gran parte della notte conversando con Lelio e con Massinissa. S'intrattengono a parlare dei più grandi capitani del mondo, e Scipione rende ad Annibale la debita lode. Cartagine intanto vuol conchiudere la pace. Anche Annibale consiglia a ciò e nascostamente fugge al mare. Scipione dalle sue navi contempla Cartagine e vince il figlio di Siface Vermina. A Roma frattanto si avverano certi prodigi che la commovono. Quando però, alla fine, vi giunge la notizia della vittoria presso Zama, vi domina una gran gioia. La pace è solennemente conchiusa, e Scipione tiene una orazione in pubblico (c. VIII). Egli allora scioglie di nuovo le vele per l'Italia. La stagione è splendida, e Scipione prega Ennio, che sempre l'accompagna, d'intonargli un canto. Il poeta ne celebra le imprese e quindi gli descrive una visione avuta da lui nella notte precedente alla battaglia di Zama. Gli si è mostrato Omero e gli ha annunziato come nei più tardi tempi un figlio della città di Firenze avrebbe cantato, più degnamente che non sia stato fatto prima, le imprese di Scipione, e come perciò avrebbe conseguito la corona d'alloro. Il viaggio si compie felicemente; segue un pomposo trionfo, nel quale anche il poeta Ennio è incoronato in Campidoglio. Con un breve cenno alla sorte di Scipione nel tempo che seguì, con un lamento per la morte di Roberto e con un ammonimento all'opera stessa perchè s'avventuri al pubblico soltanto in tempi più propizi alla poesia, si chiude il poema (c. IX).

Il Petrarca, in questo suo poema, non ha punto fatto una vera opera d'arte. Gli mancava il talento della rappresentazione obiettiva, e inoltre, fin dal bel principio, la sua venerazione per la storia romana tarpò le ali alla sua fantasia. Egli segue servilmente la narrazione storica di Livio e, ai fatti, aggiunge soltanto due episodi, Roma e Cartagine nel cospetto di Giove, e in ciò imitò Virgilio, e le predizioni che Scipione riceve in sogno, tolte a prestito dal *De Republica* di Cicerone. I caratteri sono per lo più senza vera vita e senza poetica efficacia, perchè, quanto ai Romani e in particolare quanto a Scipione, sono resi troppo ideali, e, quanto ai Cartaginesi, son troppo esagerati nel loro aspetto malvagio. Nei particolari, tuttavia, l'*Africa* contiene vere bellezze poetiche. Trattando di persone e di fatti secondari, invece, il Petrarca si sente più libero dalle leggi della storica fedeltà. Gli episodi più toccanti sono quelli di Sofonisba, ai quali Laura dovette dare i colori, e di Magone, al quale il Poeta pone in bocca i suoi propri e più intimi sentimenti. Il lirico qui si sfoga con vantaggio della poesia. Ma appunto il meraviglioso lamento di Magone prima della sua morte, che già, vivente il Petrarca, era stato divulgato dal Barbato, aveva trovato a Firenze acerbe critiche, che il Poeta, in una lettera estremamente appassionata al Boccaccio, cercò di indebolire. E veramente le fosche e pessimistiche considerazioni poste in bocca di Magone hanno alcun che di molto strano. È il poeta stesso che ci lascia guardare entro l'intimo animo suo. Questi versi però, tolti dall'insieme, sono versi d'una imperitura bellezza, come, sovra tutti, quei luoghi dell'*Africa* in cui il Poeta ha intessuto qualche parte di sè. Sono da notarsi anche molte bellezze nelle similitudini che il Petrarca sparge qua e là nella narrazione, quantunque egli, fatte assai poche eccezioni, nè in esse nè nelle descrizioni segua, come Dante, le sue stesse osservazioni e le sue impressioni. La lingua dell'*Africa*

ha sue proprie e volute libertà, non la cede però molto a quella dei migliori umanisti del secolo XV.

Oltre l'*Africa*, il Petrarca compose certo numero di più brevi poesie latine, dodici egloghe e tre libri di epistole. Le dodici egloghe o il *Bucolicum Carmen*, come il Poeta volle chiamarle nel suo autografo terminato nel 1357, sono tutte state finite nel 1351, eccettuata la settima che fu composta nel 1352. Fino però al 1361 egli vi ha fatto alcune aggiunte. Come le egloghe di Dante, sono esse una imitazione della *Bucolica* di Virgilio. L'allegoria però, che nel modello virgiliano è usata con misura, qui è smodatamente esagerata, in modo che l'intimo pensiero ne è sovente inintelligibile. Ma cotesto fu fatto di proposito. Più volte il Petrarca aveva dichiarato che le sue egloghe non si sarebbero mai potute intendere, quand'egli stesso non le avesse dichiarate. Ha fatto però cotesto soltanto in due casi.

Sotto la veste della poesia pastorale, il Petrarca esprime le sue idee intorno alle cose le più diverse e tocca sovente la sua intima vita spirituale. Il contenuto delle egloghe è in quest'ordine: l'entrata del fratello nel chiostro, la morte del re Roberto, l'amore per la poesia e il desiderio della corona poetica, superiorità degl'Italiani sui Francesi nell'arte poetica, glorificazione di Cola e invettiva contro i Colonna e gli Orsini, corruzione della corte papale in Avignone (6 e 7), commiato dal cardinale Colonna, lamento per la peste, pianto per la caduta d'un albero d'alloro, pianto per la morte di Laura, guerra di Giovanni il buono con Edoardo III.

Qua e là, in queste poesie, si trovano vere bellezze poetiche, in particolare nell'ottava e nell'undecima, in cui è sensibile il palpito del cuore del Poeta; ma, in generale, lasciano il lettore molto freddo. Fin dal secolo XIV s'incominciò a lavorare intorno al modo di dichiararle.

Una ben diversa impressione lasciano invece le 67 epistole poetiche, modellate su quelle di Orazio e scritte in esametri. Furono composte nei tempi più diversi e nelle più diverse occasioni e offrono perciò, nel contenuto, la maggiore varietà. Sono poi belle in particolare tutte quelle, in cui, come nelle poesie italiane, predomina l'elemento lirico. L'allegoria, qui, è appena appena adoperata, e là dove essa è, non è appositamente oscura. Il Petrarca, in queste sue epistole, non si mostra come poeta d'arte che aspira all'alloro poetico, ma come uomo.

Egli ci descrive la sua vita nella silenziosa Valchiusa, a Selvapiana, a Milano; descrive all'amico suo Jacopo Colonna, coi colori più fini e smaglianti, il suo invincibile amore per Laura (è questa la sua più bella epistola); narra del suo piacevole conversare con l'amico Pastrengo in Valchiusa, della sua incoronazione poetica; ammonisce il Papa perchè ritorni a Roma; scaglia bellicose parole contro i suoi critici; ci ammaestra intorno al valore dell'arte poetica; descrive con molta efficacia l'infuriar della peste.

Queste epistole sono della maggiore importanza per la biografia del Poeta e per tratteggiarne il carattere. I versi latini, anche se non scevri d'errore nell'uso delle sillabe secondo che sono lunghe o brevi, sono però fatti molto abilmente, scritti senza stento e melodiosamente armoniosi.

Grande è il numero delle scritture in prosa del Petrarca, dettate esclusivamente in latino, contenenti in gran parte racconti storici e dissertazioni morali e filosofiche. Nell'opera sua *De viris illustribus*, egli volle dare una compagna, in prosa, alla sua *Africa*.

Anche quest'opera doveva contribuire sopra tutto ad incarnare l'alto disegno del Petrarca, a quello di ridestare nell'animo dei suoi connazionali l'idea della grandezza dell'antichità e di spronarli all'imitazione di quei grandi esempi. E dessa una chiara e calda esposizione della storia romana per biografie, raccontata specialmente secondo Tito Livio. Fra quelli che non furono romani, egli tocca soltanto di Alessandro, di Pirro e di Annibale, le imprese dei quali tuttavia devono servire a magnificare quelle dei Romani.

Il Petrarca rifiuta apertamente tutti quei tratti leggendari de' suoi eroi, dei quali tanto si compiaceva il Medio Evo, si mostra indipendente nello scegliere e nell'ordinare la sua materia, e usa della critica intorno alle sue fonti quando s'avvede che esse discordano fra loro. Lo stile è consapevolmente indipendente dai suoi modelli, anzi reca una impronta tutta personale. Quest'opera fu incominciata prima dell'*Africa*, ma finita assai tempo dopo. Nel 1354, l'imperatore Carlo IV pregò il Poeta di fargliene la dedica, e il Poeta glie ne fece promessa purchè l'Imperatore si fosse mostrato degno di quei grandi modelli. Poichè questa condizione non fu osservata, il Petrarca non si reputò più legato dalla promessa e però dedicò l'opera a Francesco da Carrara. Il libro, che doveva enumerare, da Romolo a Tito, gli uomini che si erano segnalati come guerrieri e come uomini di Stato, rimase incompiuto. Ventiquattro biografie, delle quali l'ultima è quella di Cesare, prima della quale però alcune altre sono state tralasciate, appartengono al Petrarca; altre dodici fino a Traiano furono aggiunte poi dal discepolo di esso Petrarca, dopo la morte di lui, Lombardo da Serico. L'opera fu molto divulgata e ha esercitato una decisiva azione sulla susseguente arte di scrivere la storia, come anche, per la traduzione italiana fattane dall'amico del Petrarca, Donato degli Albanzani, nel 1397, ne ricevette un forte impulso la prosa italiana. Quando Francesco da Carrara ebbe da far adornare una sala del suo palazzo coi ritratti dei più illustri Romani, pregò il Petrarca di preparargli un breve sommario (un epitome) della sua opera, per offrirlo ai visitatori, a loro istruzione, là, sotto le pitture. Il Petrarca accettò l'incarico e condusse il lavoro fino a Fabricio, mentre il resto fu fatto egualmente da Lombardo da Serico. In un punto però il Petrarca ne' suoi *De viris illustribus* mostra ancora tutto il modo di vedere del Medio Evo. Egli segue principalmente, in questa sua opera storica, un fondamentale pensiero morale. Il fine più utile dello storico si è, così egli dice nella sua lettera dedicatoria a Francesco da Carrara, di porgere esempi che siano atti a spronare i lettori ad imitarli, ovvero ad intimorirli dal far male.

Fig. 27. — Un disegno del Petrarca, rappresentante la Cappella di San Vittore nella Valle di Valchiusa e le rovine della Sorga. Da un codice di Plinio che già appartenne al Petrarca, ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Sotto il disegno, di mano del Petrarca, si legge: *Transalpina Solitudo mea iocundissima*. Le cinque linee che sovrastano al disegno non sono del Petrarca, ma appartengono al testo di Plinio. (Cfr. il testo a pag. 148.)

Questa sua stessa idea si rivela in modo particolare nei suoi quattro *Rerum memorandarum libri*. Egli tolse l'ispirazione a quest'opera, l'indirizzo di essa e anche parte della materia, alla raccolta di esempi di Valerio Massimo.

Il tutto è, come il suo modello, una raccolta di detti sentenziosi, di aneddoti, di fatti di uomini illustri, secondo certi singoli punti di vista, di fatto e per lo più di morale, per i quali egli separa i Romani dagli stranieri; qualche volta parla anche di moderni, per esempio di Roberto di Napoli, di Dante e d'altri.

Se l'opera fosse stata finita, essa avrebbe avuto una estensione grande. Ma, ciò che è scritto, non è nemmeno un quarto di quanto era stato divisato. Il Petrarca, infatti, voleva trattare di tutte le quattro virtù cardinali e degli argomenti relativi, ma non ha potuto nemmen finire la parte che tocca della prudenza. Per i contemporanei di lui, però, anche quest'opera fu di grande importanza. A noi ora importa primamente quel poco soltanto ch'egli ha scritto intorno ad uomini del tempo suo. Nell'insieme e nel complesso, ciò che ne abbiamo, deve esser stato composto entro il 1350; ma vi furono poi fatte, più tardi, alcune aggiunte, che noi possiam fissare entro il 1368.

La lotta incessante che, nell'anima del Petrarca, sosteneva fin da principio l'uomo del Medio Evo con la sua rinunzia al mondo contro l'uomo moderno con l'aspirazione sua alla gloria e al godimento della vita, lo condusse a comporre diversi trattati morali, dei quali il più notevole e importante è lo scritto dettato prima degli altri, *De contemptu mundi*.

Sono tre dialoghi tra il Petrarca e Sant'Agostino. Sovente procacciava cruccio al Poeta il pensiero, così si dice nell'Introduzione, perchè mai egli sia venuto al mondo e come mai egli poi debba lasciarlo. Gli apparve allora, mentre stava insonne nel letto, la Verità accompagnata da Sant'Agostino, le cui opere, in particolare le *Confessioni*, egli era solito di leggere più che ogni altra. Nell'austero dialogo che dura per tre giorni, il Santo, a richiesta della Verità, viene tranquillando l'anima del Poeta, e gli dimostra quanto male siano diretti i suoi sforzi per tutto ciò che è terreno. Il Petrarca non intende già di segnalare il contenuto del suo dialogo al mondo, sì bene a sua propria edificazione, per cui egli chiama quello scritto anche il suo *Secretum*. Anche però queste confessioni, sotto certo rispetto, hanno carattere letterario. Agostino, la voce dell'uomo del Medio Evo, conduce i pensieri del Poeta alla morte e alla miseria umana che devono suscitare in lui il desiderio della vita oltramondana. Gli mostra la vanità e la caducità di tutti i beni umani, della scienza, dell'eloquenza, della forza, della salute, della bellezza, lo premunisce contro il disprezzo verso il prossimo, contro l'avarizia, l'avidità, la sensualità, l'accidia; lo rampogna finalmente in particolare dell'amor suo per Laura e per la gloria. Secondo le apparenze, il Petrarca dà ragione in tutto al suo avversario e fa voto, intanto, di seguirne i savi consigli. Le cose però che si dicono nella conclusione del terzo dialogo, mostrano che questo proposito non sarà tradotto in atto tanto presto.

Queste confessioni sono della maggiore importanza per conoscere l'intima vita del Petrarca, turbata sempre da continue contraddizioni, pur prescindendo da ciò che contribuiscono anche alcun che alla storia della sua vita. Furono dettate nel 1342, in un tempo, in cui egli era ancora abbastanza giovane e in cui un più avanzato studio della teologia non ancora aveva confermato in lui quelle idee ascetiche che poi si fecero sempre più tenaci col crescere dell'età. Fin dal 1342 il fratello del Petrarca, Gherardo, erasi reso monaco ed era entrato nel

chiostro dei Certosini di Montrieu presso Marsiglia. Quando il Poeta lo visitò nel suo silenzioso eremitaggio l'anno 1347, l'inclinazione sua per l'ascetismo medievale fu potentemente risvegliata in lui, ed egli, dietro quell'impulso, scrisse come lode della vita claustrale l'opera in due libri: *De otio religiosorum*, che dedicò ai frati di quel luogo come ricompensa per l'accoglienza amicamente ospitale ricevuta in Montrieu. Nessun'altra cosa fuori dei passi di scrittori latini, che vi sono sparsi in gran copia, possono qui far conoscere l'umanista. Il libretto, quantunque incominciato nel 1347, fu terminato soltanto, al più presto, nel 1356.

Un anno prima di ciò, il Petrarca, nella sua solitudine di Valchiusa, aveva incominciato un'opera intesa a dichiarar la ragione perchè egli vivesse in quella valle silenziosa. I due libri *De vita solitaria*, che furono finiti nel 1356 all'infuori di qualche aggiunta posteriore, esaltano questa vita di contro all'affaccendato vivere delle città.

> Per collocare nella sua vera luce la grande preminenza della vita solitaria, egli pone, l'uno di contro all'altro, due caratteri, un cittadino e un tale che vive nella solitudine. La nota caratteristica dell'uno e dell'altro è sommamente partigiana e ingiusta. Il primo è un crapulone, uno strozzino, un libertino, mentre l'altro è un dotto misticamente e asceticamente ispirato, un eroe della virtù. In fondo però, costui è pure un grande egoista. Egli fugge la vita cittadina per non dover combattere giorno per giorno contro le sollecitazioni del peccato, per non togliere il suo tempo, pur nel servizio degli altri, al suo studio e alle sue contemplazioni, in breve, per poter vivere tutto dato alle sue inclinazioni, lontano dalla lotta per la vita, libero dai doveri sociali. L'enumerazione di celebri uomini che furono amici della solitudine e vissero in essa, patriarchi, santi, filosofi e altri, occupa il secondo libro.

In questo libro, si presenta a noi un miscuglio tutto suo proprio di pensamenti medievali e di idee umanistiche. Prevale però di gran lungo la convinzione della vanità e della caducità d'ogni cosa terrena nell'opera: *De remediis utriusque fortunae*, composta nell'età senile del Petrarca, e che è il suo più lungo trattato di morale. Cominciò a scriverla nel 1358 e la finì nell'ottobre del 1366.

> Essa si divide in due parti approssimativamente della stessa lunghezza. Nella prima, la Ragione ha 122 dialoghi con la Speranza e con la Gioia, e cerca di dimostrare che tutto ciò che rende felici gli uomini e sembra loro degno d'esser posseduto, non ha alcun pregio, mentre poi essa, nella seconda parte, in 132 dialoghi col Dolore e col Timore, dimostra che l'infelicità, in realtà, non esiste punto. Ciò che si considera come tale, è piuttosto ordinato a rendere migliori gli uomini e a guidarli per la via di Dio. La forma del dialogo, in quest'opera, non è ancor bene elaborata. La Ragione parla quasi esclusivamente sola e confuta le opinioni degli avversari intorno a ciò che alcuna cosa sia una felicità o una infelicità. Tutte le cose immaginabili, che possono essere risguardate così o così, sono qui riferite. Anche le belle qualità dell'ingegno, anche la libertà e il godimento intellettuale delle cose dell'arte, sono qui rappresentati come cose nulle; e vengono rigettati l'amor di donna, il matrimonio, le gioie della paternità. D'altra parte, poi, di cose diversissime, che ci si mostrano come mali, si dimostra che sono come una benedizione del cielo. Vi si parla in questo senso della perdita del principato, della morte di persone amate, e anche del dolor dei denti, della rogna, della podagra, delle stanze anguste della casa, dell'abbaiar dei cani, del gracidar delle rane e del mordere delle pulci. Il libro è dedicato ad Azzo da Correggio, perchè egli, dice l'epistola dedicatoria, ha pur fatto esperienza della instabilità della fortuna.

Per quanto il libro ci faccia ricordare consimili trattati medievali e sia molto

lontano dal concetto moderno della vita, vi riconosciamo tuttavia chiaramente lo spirito novello. Anche qui gli scrittori classici, insieme alla Bibbia e ai Padri della Chiesa, servono in abbondante misura a dichiarare i pensieri e porgono occasione al far digressioni che sono in opposizione diretta con l'indirizzo ascetico del libro.

La personalità del Petrarca, che ebbe così ampio svolgimento, è rappresentata in particolare nelle numerose lettere, delle quali noi possediamo ancora intorno a seicento. Veramente esse non ci dànno il modo di gettare immediatamente uno sguardo nel suo intimo e nella sua vita privata, come noi potremmo aspettarci. Esse, fin dal principio, furon composte con l'intendimento d'essere pubblicate, e però hanno perduto il proprio e confidenziale carattere di simili scritti. Molto raramente vi si esprime, nella sua interezza, l'intimo sentimento. Non manca veramente qua e là il dire di soggetti casalinghi o personali, quantunque il Petrarca si sforzasse di tenerli lontani, ma quasi sempre ci accorgiamo che l'autore si è imposto un freno. Sovrabbondano per lo più le trattazioni morali, e alcune di esse lettere furono appunto stampate come trattati particolari sotto loro titoli appropriati. Nel complesso però, esse porgono una gran copia di notizie intorno al Petrarca stesso, intorno ad altri autori, il Boccaccio in particolare, intorno a cose di politica e di coltura di quel tempo e intorno a molte altre. Gli amici del Poeta si contendevano fra loro queste lettere, specialmente per la grande erudizione che vi si trova riposta e che consiste nelle copiose citazioni di scrittori classici; sovente poi esse non giungevano nemmeno alla loro destinazione perchè erano intercettate dai raccoglitori. I modelli del Petrarca erano Cicerone e Seneca, quest'ultimo in particolare; anche qui però gli riuscì di dare al suo latino una sua impronta personale. Le lettere che egli voleva fossero conservate per i posteri, furono da lui raccolte in quattro gruppi e ancora una volta lavorate e limate prima della pubblicazione. Il primo gruppo: *De rebus familiaribus*, comprende quattro libri di lettere scritte agli amici tra il 1326 e il 1361, con l'aggiunta di alcune poche posteriori. Sono dedicate al suo Socrate (v. pag. 147). Nel 1361, egli incominciò il secondo gruppo: *De rebus senilibus*, che doveva comprendere tutte le sue lettere fino alla sua morte, e consta di diciassette libri. È dedicato al suo Simonide, cioè a Francesco Nelli. Sotto il titolo di *Variae*, il Petrarca riunì sessantanove lettere che vanno dal 1335 al 1373 e che egli, per qualche motivo particolare, non volle incorporare nelle altre due raccolte. Finalmente, le lettere ardite che egli scagliava contro la Curia e che non portavano nome d'alcuno a cui fossero indirizzate, furono da lui raccolte sotto la soprascritta *Sine Titulo*, e rimasero non pubblicate fino alla sua morte. Queste numerose sue lettere sono state un mezzo veramente efficace per divulgar rapidamente la cultura classica e per procacciarle apostoli zelanti. In ciò appunto risiede il loro grande significato per quel tempo. Inoltre, esse son diventate il primo modello di questo genere letterario, che ebbe poi, per opera degli umanisti, la sua maggior perfezione.

Il Petrarca iniziò anche due altri rami della letteratura umanistica. In una lettera ai posteri, *Ad posteros*, compose con ristretta brevità una autobiografia che giunge fino all'anno 1351, e, in un'altra opera, diede il primo esempio di polemica o controversia personale. Fin dal 1352 egli erasi impegnato in una violenta disputa col medico di Clemente VI perchè egli aveva dato a questo Papa

il consiglio di non abbandonarsi punto all'incerta arte dei medici. L'avversario, provocato e offeso nell'onore, scrisse una difesa a cui il Petrarca rispose con una lettera, ora andata perduta, " al frenetico e insolente medico „. Le ripetute scritture di costui, per ribattere, fecero sì che il Petrarca componesse i quattro libri, indegni d'un dotto come lui: *Invectivae in medicum*, dell'anno 1355. Poichè egli non sapeva nulla di scienza medica, così questo scritto si aggira soltanto fra le più volgari ingiurie e ribocca di mal celata vanità e di smodata lode di sè stesso. Una certa scusa tuttavia rinvengono in ciò soltanto gli sfrenati assalti, che anche il medico si vale di vituperi personali e che però ha offeso l'amor proprio del Petrarca. Quantunque infatti il Petrarca ripetutamente asserisca che non si curava menomamente del parere del mondo intorno alle opere di lui, è chiaro però, per vari casi, ch'egli era preso da una morbosa vanità che non soffriva la minima contraddizione e il minimo biasimo. Noi abbiam già fatto cenno, a questo proposito, della lettera di lui, molto interessante, ai Fiorentini, quand'essi avevano trovato di che ridire sull'*Africa* (v. pag. 155). Contro un critico, che lo aveva rimproverato di avere usato come lunga una sillaba breve latina, scrive una lunga lettera chiamandolo un asino a cui soltanto il vino ha dato il coraggio di parlare, un cane arrabbiato, una scimia che aizza le tigri, e via dicendo. Un'altra sua lettera si scalmana contro un tale che ha cercato di mettere in dubbio il suo valore poetico, e gli grida con assai grossolane parole: *O... d'un calzolaio, ritorna alle tue scarpe!* In modo particolare poi questa sua debolezza si diede a conoscere quando a Venezia, nel 1366, da quattro giovani che lungamente erano stati con lui, fu giudicato per un buon uomo, ma ignorante. In luogo di non curarsi punto di simili ciarle, scrisse egli una lunga replica: *De sui ipsius et aliorum ignorantia*, dell'anno 1368, che in ogni sua parte, sotto un'apparente modestia, fa trapelare la smisurata superbia del Poeta e mostra chiaramente che egli sarebbe stato soddisfatto quando a questi sconsiderati giovani fosse stato fatto un processo per empietà e per disprezzo della religione, delle quali cose egli li viene accusando. A quest'ordine de' suoi scritti appartiene finalmente anche la lettera polemica contro il francese Giovanni de Hesdin che l'aveva assalito per la sua lettera ad Urbano V (v. pag. 152). Quand'egli, nel 1372, ebbe conoscenza per mezzo d'un amico dello scritto ingiurioso del francese, gli rispose diffusamente nella sua *Invectiva in Gallum*, che pure alla sua volta è invasata di morbosa vanità.

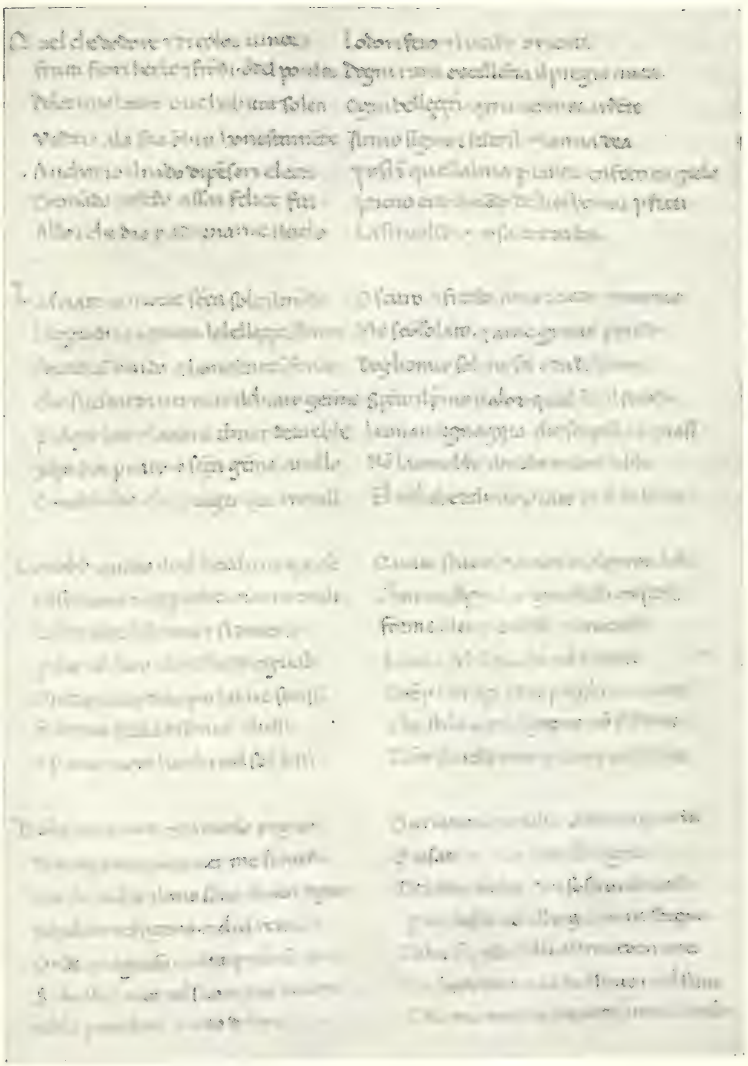
Nella sua gioventù, il Petrarca era una simpatica e bella figura, di statura convenientemente alta e snella. Nell'età matura erasi fatto corpulento. I suoi capelli erano già divenuti grigi quando mise la barba. Il volto, affabile e pieno d'espressione, era leggermente bruno. Allo sguardo scrutatore andava congiunta certa dolcezza. Il suo armonioso favellare era d'una efficacia che incatenava. Per imparare a conoscere il suo modo di pensare e il suo carattere, ci hanno porto il destro e la sua vita e i suoi scritti latini come dotto. Il tratto fondamentale del carattere del poeta si è un eterno dissidio con sè stesso, una continua battaglia dell'anima, una durevole irrequietezza fino al termine della vita. Lo divora un ardente desiderio di gloria e d'amore; e intanto dice che la gloria è un alito di vento e cerca la sua pace nella mortificazione d'ogni appetito mondano. Loda con entusiasmo il silenzio della solitudine, e si caccia intanto nelle splendide corti dei principi. La quiete è il suo maggior bisogno, e viaggia, sino al termine della

vita, per il mondo, spinto da certa sua irrequietezza. Si professa stoico, e si amareggia alla minima offesa. Predica la moderazione e il disprezzo delle ricchezze, ma si lamenta sempre più, col crescere dell'età, delle privazioni che egli deve imporsi, quantunque si tenga cinque e sei copisti, servitori e cavalli, e sovente si vegga intorno come ospiti gli amici. Nulla per lui è superiore all'amicizia: ma può tuttavia rompere la ventennè amicizia sua coi Colonna. Con lui ha principio il così detto male del secolo, che egli stesso chiamava *acedia*, e che è diventata la malattia comune del nostro tempo: il dolore giunge a piegar facilmente quel suo animo debole e impressionabile, e, nei pericoli, gli vien meno il coraggio civile. In un punto solo l'anima sua non ebbe in sè alcun dissidio: nessun dubbio intorno alla verità della dottrina cristiana lo tormentò mai. Gli assalti dati da lui al Papa e agli ecclesiastici in alcuni suoi sonetti, egloghe, epistole e lettere, provengono, per lui come per Dante, da sincero corruccio per la svergognata vita di Avignone, che egli, come si fa nell'*Apocalissi*, chiama la nuova Babilonia. Ma quel medesimo uomo che assale così senza misericordia la Curia ed espone in trattati le sue idee morali, con la maggior tranquillità dell'animo sta a mirare le crudeltà che i Visconti commettono sotto i suoi occhi, anzi, con questi stessi tiranni, tiene un'intima relazione.

In mezzo a queste continue battaglie tra diversi desideri, bisogni, speranze e timori, che incominciarono ben presto nel petto del Poeta per cessar soltanto col suo sospiro estremo, si svolse nell'intimo animo di lui una varia e molteplice vita, non presentita fino allora, che nello stesso tempo rinvenne in lui il più acuto osservatore. Ciò che egli ha potuto spiare del suo cuore, egli lo ha affidato al mondo nella sua lingua materna, e il pubblico ha collocato sempre questo sfogo dell'animo di lui al di sopra di tutti i suoi lavori come principal fautore del rinascimento, perchè basta un cuore sensibile per poterlo comprendere.

6. Le poesie italiane del Petrarca.

Figli prediletti del suo ingegno erano, per il Petrarca, i suoi scritti latini. Delle sue poesie italiane egli stesso ha parlato sovente con poca stima e come se le rifiutasse. Egli le chiama scherzi giovanili, coi quali ha voluto soltanto compiacere al gusto della gente non dotta, e che egli, se fosse stato possibile, avrebbe voluto distruggere tutte nelle fiamme perchè non potessero recare ulteriore malanno. Non bisogna però lasciarsi trarre in errore da tali affermazioni. Nel fatto, il Petrarca si compiaceva anche della gloria che gli avevano recata queste stesse sue poesie. A un certo passo de' suoi scritti, asserisce appunto d'averle composte per la gloria. Egli stesso, negli anni suoi più tardi, le ha raccolte con cura, rivedute e limate. Alcuni frammenti che si sono conservati in scritture in cattiva copia, mostrano con quale amoroso zelo egli abbia voluto curarle. Cento miglioramenti vi si trovano proposti, rifiutati, approvati, accompagnati da brevi note quando il Petrarca è tornato sulle sue poesie per emendarle. Possediamo inoltre uno scritto



Una pagina del *Canzoniere* del Petrarca

Codice autografo, scritto in parte dal Petrarca stesso, dal 1366 al 1368 circa, e conservato nella Biblioteca Vaticana di Roma.

Trascrizione del Manoscritto precedente.

Quel che d'odore *et* di color uincea
Frutti, fiori, herbe *et* frondi, onde'l ponente
Dolce mio lauro, oue habitar folea
Vedeua ala fua ombra honeftamente
Anchor io il nido di penferi electi
Tremando, ardendo affai felice fui.
Allor che dio, per adornarne il cielo,

Lafciato ài, morte, senza fole il mondo
leggiadria ignuda, le bellecçe inferme,
Cortesia in bando *et* honestate in fondo:
Che fuelt' ài di uertute il chiaro germe.
Pianger l'aer *et* la terra e'l mar deurebbe
Senza fior prato, o fenza gemma anello.
Conobbil' io, ch'a pianger qui rimafi,

Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperfe,
Cofe noue *et* leggiadre, ma mortali,
l'altre tante, *fi* ftrane *et fi* diuerfe
Perchè non furo al' intellecto eguali,
Onde quant' io di lei parlai, nè feriffi,
Fu breue ftilla d'infiniti abiffi:
et per auer uom li occhi nel fol fiffi,

Dolce mio caro *et* preciofo pegno,
De come è tua pietà ner me fi tarda,
Già fuo' tu far il mio fonno almen degno
Senç' alcun refrigerio: *et* chi'l retarda?
Onde quagiufo un ben pietofo core
Si ch'elli è nato nel fuo regno amore.
et fola puoi finir tanto dolore,

l'odorifero *et* lucido oriente,
D'ogni rara excellentia il pregio auea,
Ogni bellecça, ogni uertute ardente,
Il mio fignor federfi *et* la mia dea.
Pofi in quell'alma pianta: e'n foco e'n gielo,
Pieno era il mondo de' fuoi honor perfecti;
La fi ritolfe: *et* cofa era da lui.

Ofcuro *et* freddo, Amor cieco *et* inerme,
Me fconfolato *et* a me graue pondo,
Dogliom' io fol, nè fol ò da dolerme;
Spento il primo ualor, qual fia il fecundo?
l'uman legnaggio, che senç' ella, è quafi
Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe:
E'l ciel, che del mio pianto or fi fa bello.

Quanto ftudio *et* amor m'alçaron l'ali,
Che 'n un foggetto ogni ftella cofperfe.
Forme altere, celefti *et* immortali,
la mia debile uifta non fofferfe.
Ch'or per lodi ançi a dio preghi mi rende,
Che ftilo oltra l'ingegno non fi ftende;
Tanto fi uede men, quanto più fplende.

Che natura mi tolfe e'l ciel mi guarda,
O ufato di mia uita foftegno?
Dela tua uifta; *et* or foftien ch'i' arda
Pur laffù non alberga ira, nè fdegno;
Talor fi pafce delli altrui tormenti,
Tu, che dentro mi uedi e'l mio mal fenti,
Con la tua ombra acqueta i miei lamenti.

in bella copia che in gran parte è stato scritto di mano di lui stesso (v. la tavola aggiunta: " Una pagina del *Canzoniere* del Petrarca "), e sappiamo che, nel gennaio del 1373, egli ne mandò un altro esemplare, ora perduto, al Signore di Pesaro, Pandolfo Malatesta. In un sonetto, scritto dopo la morte di Laura, fa anzi questa dichiarazione:

" S'io avessi pensato che sì care
Fossin le voci de' sospir miei in rima,
Fatte l'avrei dal sospirar mio prima
In numero più spesse, in stil più rare.
Morta colei che mi facea parlare,
E che si stava de' pensier miei in cima,
Non posso (e non ho più sì dolce lima)
Rime aspre e fosche far soavi e chiare.
E certo ogni mio studio in quel temp'era
Pur di sfogare il doloroso core
In qualche modo, non d'acquistar fama.
Pianger cercai, non già del pianto onore.
Or vorrei ben piacer; ma quella altera,
Tacito, stanco, dopo sè mi chiama „.

Nella copia in bello rimastaci, egli chiama la raccolta delle sue poesie che ora comunemente si usa designar col nome di *Canzoniere*, *Rerum vulgarium fragmenta* (frammenti di poesie italiane), probabilmente in riguardo a ciò che egli escluse, distruggendole, un certo numero di poesie dall'essere accolte in quella copia in bello. Le poesie hanno quasi tutte per soggetto l'amore per Laura. Dei 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali, soltanto poche rime amorose non si riferiscono a Laura, e 31 soltanto sono di diverso argomento. Per prima cosa, il Petrarca ha voluto ordinar le sue rime cronologicamente, ma considerazioni estetiche e anche sbagli di memoria hanno scomposto più volte questo principio di ordinamento.

L'amore del Petrarca per Laura era un vero amore. Egli amava in lei, con ardente desiderio, la bella donna terrena. La sua donna diletta non è per lui, come per i lirici del dolce stil nuovo e per Dante, un essere celeste, inaccostabile, che non può destar nel petto altrui alcun desiderio impuro e peccaminoso, ma è conforto contro ogni passione terrena. Perciò, le sue rime d'amore, là dove egli lascia parlare il suo sentimento, sono vere effusioni del cuore, libere dalle anguste pastoie d'una scuola. Questo amore però non ottiene nulla. Il Petrarca stesso, nel suo *Secretum*, ha confessato che la virtù di Laura ha respinto vittoriosamente ogni tentazione. Nelle sue rime, pertanto, occupano il maggiore spazio le descrizioni dello stato dell'animo di lui, ed egli, con l'arte più fina, sa trovar sempre nuove espressioni per pensieri che costantemente ritornano. Descrive sovente le bellezze di lei. In un sonetto si legge:

" Erano i capei d'oro a l'aura sparsi,
Che 'n mille dolci nodi gli avvolgea;
E 'l vago lume oltra misura ardea
Di que' begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;
E 'l viso di pietosi color farsi,
Non so se vero o falso, mi parea:
I' che l'esca amorosa al petto avea,
Qual maraviglia se di subit'arsi?
Non era l'andar suo cosa mortale,
Ma d'angelica forma; e le parole
Sonavan altro che pur voce umana.
Uno spirto celeste, un vivo sole
Fu quel ch'i' vidi; e se non fosse or tale,
Piaga per allentar d'arco non sana „.

Incantevole immagine ci ritrae il Poeta in una canzone. Laura, sulla sponda d'un rio, sotto gli alberi, coperta da una pioggia di fiori:

" Da' be' rami scendea
(Dolce nella memoria)
Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;
Ed ella si sedea
Umile in tanta gloria,
Coverta già dell'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
Qual su le trecce bionde,
Ch'oro forbito e perle
Eran quel dì a vederle;
Qual si posava in terra, e qual su l'onde;
Qual con un vago errore
Girando parea dir: qui regna amore ".

Anche in molti altri luoghi il Petrarca ci descrive la sua donna diletta. La vede piangere e n'è incantato: la incontra con altre donne sopra una nave e in cocchio. Quand'è lontano da lei, ne cerca i lineamenti nel volto di un'altra:

" Movesi 'l vecchierel canuto e bianco
Del dolce loco ov'ha sua età fornita,
E dalla famigliuola sbigottita,
Che vede il caro padre venir manco:
Indi traendo poi l'antico fianco
Per l'estreme giornate di sua vita,
Quanto più può col buon voler s'aita,
Rotto dagli anni e dal cammino stanco.
E viene a Roma, seguendo 'l desio,
Per mirar la sembianza di colui
Ch'ancor lassù nel Ciel vedere spera,
Così, lasso, talor vo cercand'io,
Donna, quant'è possibile, in altrui
La desiata vostra forma vera ".

L'amore del Petrarca non fu mai esaudito: ecco perchè diviene per lui un tormento eterno che gli toglie ogni riposo. Egli cerca i luoghi solitari per non diventar soggetto ai discorsi della gente, ma l'amore rimane pur sempre con lui:

" Solo e pensoso i più deserti campi
Vo misurando a passi tardi e lenti;
E gli occhi porto, per fuggir, intenti,
Dove vestigio uman l'erba non stampi.
Altro schermo non trovo che mi scampi
Dal manifesto accorger delle genti;
Perchè negli atti d'allegrezza spenti
Di fuor si legge com'io dentro avvampi;
Sì ch'io mi credo omai che monti e piagge
E fiumi e selve sappian di che tempre
Sia la mia vita ch'è celata altrui.
Ma pur sì aspre vie nè sì selvagge
Cercar non so, ch'Amor non venga sempre
Ragionando con meco, ed io con lui ".

Inutilmente cerca salute nella fuga. Da per tutto lo segue l'immagine della sua donna. Essa gli aleggia dintorno nella selva delle Ardenne, quando va in barca sul Po e sul Rodano. Già pensa al suicidio, e ne lo trattiene soltanto il timore della vita oltramondana:

" S'io credessi per morte essere scarco
Del pensier amoroso che m'atterra,
Con le mie mani avrei già posto in terra
Queste membra noiose e quello incarco.
Ma perch'io temo che sarebbe un varco
Di pianto in pianto e d'una in altra guerra,
Di qua dal passo ancor che mi si serra,
Mezzo rimango, lasso, e mezzo il varco ".

Così, la maggior parte delle sue poesie è piena di lamenti per la sua sorte infelice, e sovente questo suo sentimento è espresso da lui con immagini bellissime, come in una celebre canzone, della quale seguono qui le prime strofe:

" Nella stagion che 'l ciel rapido inchina
Verso occidente, e che 'l dì nostro vola
A gente che di là forse l'aspetta;
Veggendosi in lontan paese sola,
La stanca vecchierella pellegrina
Raddoppia i passi, e più e più s'affretta;

E poi così soletta,
Al fin di sua giornata
Talora è consolata
D'alcun breve riposo, ov'ella obblia
La noia e 'l mal della passata via.
Ma, lasso, ogni dolor che 'l dì m'adduce,
Cresce qualor s'invia
Per partirsi da noi l'eterna luce.
Come 'l Sol volge le 'nfiammate rote
Per dar luogo alla notte, onde discende
Dagli altissimi monti maggior l'ombra,
L'avaro zappador l'arme riprende,
E con parole e con alpestri note
Ogni gravezza del suo petto sgombra;
E poi la mensa ingombra
Di povere vivande,
Simili a quelle ghiande
Le qua' fuggendo tutto il mondo onora.
Ma chi vuol si rallegri ad ora ad ora;
Ch'i' pur non ebbi ancor, non dirò lieta,
Ma riposata un'ora
Nè per volger di ciel nè di pianeta.
Quando vede 'l pastor calare i raggi
Del gran pianeta al nido ov'egli alberga,
E 'mbrunir le contrade d'oriente,
Drizzasi in piedi e con l'usata verga,
Lassando l'erba e le fontane e i faggi,
Move la schiera sua soavemente;
Poi lontan dalla gente,
O casetta o spelunca
Di verdi frondi ingiunca:
Ivi senza pensier s'adagia e dorme.
Ahi, crudo Amor, ma tu allor più m'informe
A seguir d'una fera che mi strugge
La voce e i passi e l'orme;
E lei non stringi che s'appiatta e fugge.
E i naviganti in qualche chiusa valle
Gettan le membra poi che il Sol s'asconde,
Sul duro legno e sotto l'aspre gonne.
Ma io, perchè s'attuffi in mezzo l'onde,
E lassi Spagna dietro alle sue spalle,
E Granata e Marrocco e le Colonne;
E gli uomini e le donne
E 'l mondo e gli animali
Acquetino i lor mali,
Fine non pongo al mio ostinato affanno;
E duolmi ch'ogni giorno arroge al danno;
Ch'i' son già pur crescendo in questa voglia
Ben presso al decim'anno;
Nè posso indovinar chi me ne scioglia „.

Questa condizione d'un amore senza speranza divenne però ben presto un vero bisogno per il Poeta. Egli lo sente come un dolore misto di voluttà, e gode delle sue lagrime. Dolce conforto gli arreca la sua propria fantasia, che, come per incanto, gli rappresenta come piena di pietà la sua fredda donna:

" Chiare, fresche e dolci acque,
Ove le belle membra
Pose colei che sola a me par donna;
Gentil ramo, ove piacque
(Con sospir mi rimembra)
A lei di fare al bel fianco colonna;
Erba e fior, che la gonna
Leggiadra ricoverse
Con l'angelico seno;
Aer sacro sereno,
Ov'Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
Date udienza insieme
Alle dolenti mie parole estreme.
S'egli è pur mio destino
(E il Cielo in ciò s'adopra)
Ch'amor quest'occhi lagrimando chiuda,
Qualche grazia il meschino
Corpo fra voi ricopra,
E torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
Se questa speme porto
A quel dubbioso passo,
Che lo spirito lasso
Non poria mai in più riposato porto
Nè 'n più tranquilla fossa
Fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Tempo verrà ancor forse
Ch'all'usato soggiorno
Torni la fera bella e mansueta;
E là 'v'ella mi scorse
Nel benedetto giorno,
Volga la vista desïosa e lieta,
Cercandomi; ed, o pieta!
Già terra infra le pietre
Vedendo, Amor l'inspiri
In guisa che sospiri
Sì dolcemente che mercè m'impetre,
E faccia forza al Cielo,
Asciugandosi gli occhi col bel velo „.

In certi momenti, in cui il Poeta s'immagina il compimento de' suoi desideri, ben si propone di aprirle tutto il suo cuore, ma non osa di parlare. Si desta da' suoi sogni, e vede tutta la verità nell'assenza sua d'ogni conforto, e prorompe in lamenti per la crudeltà di Laura. Essa sola non presta fede all'amore di lui, essa è più fredda della neve, è una pietra viva, un duro lauro, e si ride del suo tormento. Nel suo sconforto, egli persino afferma che essa si fa giuoco di lui.

A questi contrasti dell'anima si aggiunsero certi contrasti della coscienza che apportarono alla poesia altri elementi per vivificarla. Il Petrarca fu preso qualche volta da certi umori, per i quali, come fece nel *Secretum*, l'asceta ebbe il sopravvento e condannò come peccato tutti i godimenti terreni. Allora egli si vuol ben persuadere, appunto come nei dialoghi cercò di giustificarsi presso Sant'Agostino, che l'amor suo è interamente nobile, che esso lo sprona ad opere immortali. Esso gli mostra la via del cielo e lo allontana dalla gente comune. Esso lo guida a Dio ed è lontano da ogni appetito terreno. Così egli si sente felice nelle sue catene e preferisce questa sua condizione a quella della libertà. Egli però non può rimanere a lungo preso a questo suo inganno. Non ha apertamente attestato, nel suo *Secretum*, i suoi desideri sensuali? Non ha egli, nelle sue poesie, parlato di una passione sempre crescente, d'un desiderato frutto che non può cogliere, e non ha sognato una sola eterna notte d'amore?

" Con lei foss'io da che si parte il Sole,
E non ci vedess'altri che le stelle,
Sol una notte; e mai non fosse l'alba:
E non si trasformasse in verde selva
Per uscirmi di braccia, come il giorno
Che Apollo la seguia quaggiù per terra „.

Così egli dice in una sestina che descrive i suoi tormenti, e i medesimi pensieri esprime pure in un'altra sestina. *Per la nostra salute esso non apparve mai*, cioè il giorno dell'illecito amore! Il Poeta, perciò, deve, conchiudendo, riconoscere il suo amore per terreno e peccaminoso, perchè il solo amore di Dio dovrebbe signoreggiarlo, lui ecclesiastico, e però egli desidera di liberarsene. In un Venerdì Santo, prega Iddio di guidarlo per un'altra strada:

" Padre del Ciel, dopo i perduti giorni,
Dopo le notti vaneggiando spese
Con quel fero desìo ch'al cor s'accese
Mirando gli atti per mio mal sì adorni;
Piacciati omai, col tuo lume, ch'io torni
Ad altra vita ed a più belle imprese;
Sì ch'avendo le reti indarno tese,
Il mio duro avversario se ne scorni.
Or volge, Signor mio, l'undecim'anno
Ch'i' fui sommesso al dispietato giogo,
Che sopra i più soggetti è più feroce.
Miserere del mio non degno affanno;
Riduci i pensier vaghi a miglior luogo;
Rammenta lor com'oggi fosti in croce „.

Ma egli non ha forza di sciogliersi da Laura. La battaglia dell'animo suo dura indecisa fino alla morte della sua diletta, e nemmeno dopo essa cessa affatto. Nella canzone di chiusa alla Vergine, il Poeta, fra l'altre cose, si rimprovera ancora l'amore di Laura. In dolci e armoniosi versi egli esprime il suo dolore per la perdita di lei. Lamentando, racconta il suo dolore alla silenziosa valle dove ha veduto tanto sovente la sua Laura. Ritorna la primavera, ma la sua donna non ritorna, e il suo Cantore rimane solo. La fantasia s'impadronisce nuovamente dell'immagine di lei, e ora che essa dalla terra è salita al cielo, là dove ogni tentazione terrena è sparita, egli può raffigurarsela secondo il suo talento senza trovarsi in contrasto con la verità. Si inizia così una relazione interamente nuova, di gran lunga

più intima, tra il Poeta e la sua Laura. Essa diventa ora la sua confidente e la sua amica. Quand'egli, nella disperazione per la morte di lei, vuol togliersi la vita, Amore gli si volge così:

" Pon freno al gran dolor che ti trasporta;
Che per soverchie voglie
Si perde 'l cielo, ove 'l tuo core aspira;
Dov'è viva colei ch'altrui par morta;
E di sue belle spoglie
Seco sorride, e sol di te sospira „.

Essa stessa viene e lo consola quand'egli piange per lei. Essa gli asciuga le lagrime sedendo al letto di lui, e gli porge ascolto quando racconta i suoi dolori e ne piange. Come una madre e come una donna amata essa è tenera per lui e ne ha cura. Ora egli la benedice perchè, quand'era in terra, fu crudele verso di lui. Egli si rappresenta la gioia degli angeli in cielo quando vedono Laura, e il suo più alto desiderio è quello di esser congiunto a Laura e a Dio:

" E mi par d'ora in ora udire il messo
Che Madonna mi mande a sè chiamando:
Così dentro e di for mi vo cangiando,
E sono in non molt'anni sì dimesso,
Ch'appena riconosco omai me stesso:
Tutto 'l viver usato ho messo in bando.
Sarei contento di sapere il quando:
Ma pur devrebbe il tempo esser da presso.
O felice quel dì che, del terreno
Carcere uscendo, lasci rotta e sparta
Questa mia grave e frale e mortal gonna;
E da sì folte tenebre mi parta,
Volando tanto su nel bel sereno,
Ch' i' veggia il mio Signore e la mia
Donna! „

Laura, anche in cielo rimane pur sempre la donna terrena; anzi, dopo la sua morte, essa si mostra più accostabile e più umana che non in vita quando si rifiutava di farsi vedere dal Poeta. Nell'uno però e nell'altro caso, questa donna amata non è più la vera Laura, quale visse, ma quell'essere quale si raffigurava allora la disposizione dell'animo del Poeta. Il *Canzoniere*, perciò, non ci dà tanto una fedele immagine della donna adorata quanto la storia della vita intima di lui. L'amore del Petrarca rimase fermo sempre al medesimo punto, come già è stato notato; e però le situazioni sono sempre rimaste le stesse e soltanto hanno ricevuto certa varietà dai diversi punti di vista dai quali il Poeta le ha osservate, e dalla forma esterna sempre diversa con la quale egli sapeva rivestire i suoi pensieri. Cotesto però nascondeva in sè un pericolo al quale il Poeta non sempre ha potuto sfuggire. Poetava per certa intima soddisfazione de' suoi pensieri anche quando non era veramente ispirato. L'ingegno, allora, tarpa le ali alla fantasia, e la composizione poetica diventa un freddo calcolo, una frase che soltanto suona. Il Petrarca, allora, si balocca con immagini, parole, antitesi e allegorie. Imita sè stesso e cade nel triviale o nel manierato. Parla, per esempio, di rose porporine tra la neve che sono mosse dal vento, per dire che Laura, nel parlare, muove le labbra, e assomiglia la donna sua ad un bello, chiaro, splendido e vivo ghiaccio, dal quale esce una fiamma che lo abbrucia. Tali immagini ricercate si trovano accumulate in particolare nel seguente sonetto:

" Amor m'ha posto come segno a strale,
Come al Sol neve, come cera al foco,
E come nebbia al vento; e son già roco,
Donna, mercè chiamando; e voi non cale.
Dagli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale,
Contra cui non mi val tempo, nè loco;

Da voi sola procede (e parvi un gioco)
Il sole e 'l foco e 'l vento, ond'io son tale.
I pensier son saette, e 'l viso un sole,
E 'l desir foco; e 'nsieme con quest'arme
Mi punge Amor, m'abbaglia e mi distrugge;
E l'angelico canto, e le parole,
Col dolce spirto, ond'io non posso aitarme,
Son l'aura innanzi a cui mia vita fugge „.

E s'ascolti ora questo studiato giuoco di antitesi, che noi abbiam già rinvenuto perfettamente eguale presso i lirici più antichi:

" Pace non trovo, e non ho da far guerra,
E temo e spero, ed ardo e sono un ghiaccio;
E volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;
E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio.
Tal m'ha in prigion che non m'apre nè serra,
Nè per suo mi ritien nè scioglie il laccio;
E non m'ancide Amor e non mi sferra,
Nè mi vuol vivo, nè mi trae d'impaccio.
Veggio senz'occhi; e non ho lingua, e grido;
E bramo di perir, e chieggio aita;
Ed ho in odio me stesso ed amo altrui.
Pascomi di dolor; piangendo rido;
Egualmente mi spiace e morte e vita.
In questo stato son, Donna, per vui „.

In un altro sonetto, egli si compiace della frequente ripetizione della parola *dolce*, che, nella prima quartina, ritorna dieci volte. Fastidioso e senza buon gusto è il continuo giuoco col nome della sua Donna che si ripresenta ora sotto il simbolo dell'aria (*l'aura*), ora sotto quello dell'alloro (*lauro*). Consentaneamente a ciò, la nota favola amorosa di Apollo e di Dafne e la trasformazione di costei in alloro, è usata assai sovente in simili giuochi di parole. La vista della sua Donna muta per incanto il Poeta in una pietra, in una fonte, in un cigno. Essa stessa gli appare come una candida cerva con due corna d'oro. Questo manierismo si fa conoscere nel modo più chiaro nelle sestine, che, appunto per la loro forma, ne porgono il destro. Anche i sonetti sono sovente ricercati. Nelle canzoni, invece, i pensieri scorrono nel modo più naturale e più bello. Come si deve riconoscere che il Petrarca non ha scritto molte poesie le quali non rechino alcuno dei difetti ora ricordati, così per lo contrario si può anche aggiungere che non sono nemmeno molte le poesie che tanto ne sprsseggino. La maggior parte partecipa dei pregi e dei difetti che sono proprî del suo modo di poetare. Egli, però, si mostra sempre ugualmente grande maestro nella forma esterna. Ciascuna delle sue poesie, in questo rispetto, è un vero capolavoro. Al sonetto, alla canzone, alla ballata, egli ha dato la loro forma definitiva, e la lingua egli la padroneggia come nessun altro prima di lui. Instancabilmente provava e riprovava finchè non avesse trovato il giusto effetto musicale del verso e la giusta espressione del pensiero. Oltre a ciò, per la bellezza della forma, gli recavano il miglior servigio e il suo udito finissimo e il suo gusto formato sullo studio dei classici. Presso di lui, perciò, anche la forma si distacca come alcun che d'indipendente, sciolto dal contenuto.

ma non ha per questo, come avvenne troppo spesso presso gli imitatori di lui, che, inoltre, esagerarono gli altri difetti del suo poetare, l'intero sopravvento.

Fra le poche liriche del Petrarca che non si occupano dell'amor suo per Laura, si trovano alcune delle più belle che egli abbia mai composte, e di queste bisogna dire alquanto brevemente. Le terribili discordie intestine della patria ch'egli amava sopra ogni altra cosa, si affacciarono alla coscienza di lui nell'assedio di Parma del 1344. Diresse allora ai Signori d'Italia una canzone in cui li esortava a discacciare le orde straniere di mercenari, i discendenti delle genti già vinte da Mario e da Cesare, che ora inondano il bel paese e dei quali essi ora si servono per combattersi l'un l'altro. La concordia sola potrà condurre a buon termine questa impresa, e alla concordia li dovrebbe spronare l'amore della patria e dei poveri popoli oppressi. In modo commovente si chiude la canzone col verso:

" Io vo gridando: Pace! pace! pace! „

pace per la liberazione della patria dai nemici che la opprimono, pace scambievole fra i principi! Piena di alti pensieri è pure la canzone mandata nel 1337 a Bosone d'Agubbio, quando costui, per incarico di Benedetto XII che il popolo romano aveva eletto a vita capo della repubblica, doveva assumere, come vicario del papa, il governo dell'eterna città. Il suo petto è animato dalla speranza che Bosone, se altri mai, possa riuscire a sollevar Roma dalla polvere.

" Non spero che giammai dal pigro sonno
Mova la testa per chiamar ch'uom faccia,
Sì gravemente è oppressa e di tal soma.
Ma non senza destino alle tue braccia,
Che scuoter forte e sollevarla ponno,
È or commesso il nostro capo, Roma.
Pon man in quella venerabil chioma
Securamente e nelle trecce sparte,
Sì che la neghittosa esca dal fango.
I', che dì e notte del suo strazio piango,
Di mia speranza ho in te la maggior parte.
Che se il popol di Marte
Devesse al proprio onor alzar mai gli occhi,
Parmi pur ch'a' tuoi dì la grazia tocchi.
L'antiche mura ch'ancor teme ed ama
E trema il mondo quando si rimembra
Del tempo andato e 'ndietro si rivolve;
E i sassi dove fur chiuse le membra
Di ta' che non saranno senza fama
Se l'universo pria non si dissolve;
E tutto quel ch'una ruina involve,
Per te spera saldar ogni suo vizio.
O grandi Scipïoni, o fedel Bruto,
Quanto v'aggrada, se gli è ancor venuto
Romor laggiù del ben locato uffizio!
Come ere' che Fabrizio
Si faccia lieto udendo la novella!
E dice: Roma mia sarà ancor bella? „

Quindi passa a descrivere le desolate condizioni di Roma che mostra mille ferite che moverebbero a pietà anche un Annibale, ed esorta Bosone a por mano animosamente all'opera, memore della gloria immortale che gli recherà il felice adempimento del suo ufficio. L'appassionato sdegno, dal quale egli si mostra acceso contro la corruzione della corte papale nelle lettere *sine titulo*, prorompe ancora in tre sonetti contro la Curia.

Nel suo *Canzoniere*, il Petrarca è andato per la sua via. Si posson bene, qua e là, rinvenir certe reminiscenze di trovatori e di poeti italiani, anche di Dante; ma non però ne resta pregiudicata la sua individualità. Diversamente vanno le cose in un'opera della sua età avanzata, nei *Trionfi*, poema allegorico morale di dodici capitoli in terzine. Sotto l'influsso della *Divina Commedia*, vi

si annoda la glorificazione della Donna amata con la rappresentazione delle sorti dell'uomo.

Un bel giorno di primavera, in Valchiusa, su di un prato, il Poeta cade in un profondo sonno. Allora, sopra di un carro trionfale, tirato da quattro bianchi cavalli, gli appare Amore; infiniti mortali formano il suo seguito. Un amico (il Petrarca non ne dice il nome) gli fa una lunga enumerazione di tutti questi che militano sotto Amore. Egli ha un colloquio con Massinissa, con Sofonisba e con Seleuco, e narra come egli siasi invaghito di Laura che però non dà ascolto al suo amore. Laura vince Amore; la Castità trionfa d'Amore e mena il dio incatenato, accompagnato da gente che s'è data al vivere casto, al tempio di Pudicizia in Roma. Là essa appende i suoi trofei e assegna all'incatenato nume alcune persone perchè lo custodiscano. La vincitrice Laura ritorna in Provenza, e là essa è vinta dalla Morte al cui innumerevole seguito si accompagna:

" Non come fiamma che per forza è spenta,
Ma che per sè medesma si consume,
Se n'andò in pace l'anima contenta;
A guisa d'un soave e chiaro lume
Cui nutrimento a poco a poco manca;
Tenendo alfin il suo usato costume.
Pallida no, ma più che neve bianca,
Che senza vento in un bel colle fiocchi,
Parea posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
Essendo 'l spirto già da lei diviso,
Era quel che morir chiaman gli sciocchi.
Morte bella parea nel suo bel viso „.

Nel secondo capitolo del *Trionfo della Morte*, racconta il Poeta come Laura gli sia apparsa nella notte dopo la sua morte e come l'abbia consolato del suo dolore. In un intimo colloquio, osa domandarle se ella lo abbia mai amato, e gli è data quella risposta ch'egli desiderava:

" . . . . . Mai diviso
Da te non fu 'l mio cor, nè giammai fia:
Ma temprai la tua fiamma col mio viso.
Perchè, a salvar te e me, null'altra via
Era alla nostra giovenetta fama:
Nè per ferza è però madre men pia.
Quante volte diss'io meco: questi ama,
Anzi arde, or si convien ch'a ciò proveggia;
E mal può provveder chi teme o brama.
Quel di fuor miri, e quel dentro non veggia.
Questo fu quel che ti rivolse e strinse
Spesso, come caval fren che vaneggia.
Più di mille fiate ira dipinse
Il volto mio, ch'Amor ardeva il core;
Ma voglia, in me, ragion giammai non vinse „.

Quando la Morte ha trionfato di Laura, il Poeta vede sopraggiungere la Fama,

" quella
Che trae l'uom dal sepolcro, è 'n vita il serba „.

(v. l'aggiunta tavola colorata: *Trionfo della Fama*). La seguono tre schiere di eroi famosi del popolo romano, eroi ed eroine illustri di altri popoli e finalmente famosi dotti, poeti e scrittori di Grecia e di Roma. Poi, il Tempo (v. la tavola colorata, *Trionfo del Tempo*) trionfa dei nomi illustri e del Mondo; ma l'Eternità trionfa del tutto. Il Petrarca spera che essa gli sarà concessa in cielo e conclude con la gioconda aspettazione di rivedervi Laura:

Il Trionfo del Tempo.

La illustrazione è liberamente inventata dall'artista. Il Tempo, rappresentato come un vecchio alato, è tirato in cocchio da cervi, simbolo della celerità. I quattro putti indicano, versimilmente, la gioventù, sulla quale, poichè essa molto presto si muta in vecchiaia, il Tempo in breve trionfa.

Il Trionfo del Tempo (pe' «Trionfi» del Petrarca).

Scomparto di un piatto chiuso del secolo XV, nella Pinacoteca di Faenza.

Il Trionfo della Gloria.

La Gloria, troneggiante sul globo mondiale e tirata da due cavalli bianchi. All'intorno, tre schiere di uomini illustri, tra i quali anche delle donne. Vi sono ricordati sulle singole figure: Cesare, Scipione, Ettore, Ercole, Sansone, Aristotele, Virgilio, Ilia e Creusa.

Il Trionfo della Fama (pe' «Trionfi» del Petrarca)

Secondo un ms. petrarchesco del XV secolo, nella Riccardiana di Firenze.

" A riva un fiume che nasce in Gebenna,
Amor mi diè per lei sì lunga guerra,
Che la memoria ancor il core accenna.
Felice sasso che 'l bel viso serra!
Che poi ch'avrà ripreso il suo bel velo,
Se fu beato chi la vide in terra,
Or che fia dunque a rivederla in cielo? „

La liberazione, adunque, dell'uomo dagli allettamenti del senso e il suo assorgere dalle vanità del mondo alla felicità che sola dura eternamente, è il pensiero fondamentale del poema. Dalla esposizione del contenuto si può rilevare che, veramente, non tutto in esso può essere poesia. Sovente vi si dànno aride enumerazioni di nomi. Le poche parole aggiunte come per far risaltare ciò che è detto, non giungono ad infondergli vita. Soltanto là, dove egli parla di Laura, riconosciamo il gran Poeta. Là, come nel *Canzoniere*, rende di nuovo palese il suo cuore. In questa fina analisi dei più diversi affetti dell'anima sua e nella immediata espressione di questi concetti senza velo allegorico e dottrinale, noi dobbiam cercare la sua grandezza e il suo proprio carattere di poeta.

7. Il Boccaccio.

Giovanni Boccaccio, il fedele amico del Petrarca e il suo compagno di lavoro nel ridestare lo studio dell'Antichità, il grande discepolo e ammiratore di Dante, l'ingegnoso creatore della prosa ornata italiana (v. il ritratto a pag. 173), nacque a Parigi nell'anno 1313. Era figlio naturale del mercante fiorentino Boccaccio di Chellino e di una giovane e ragguardevole vedova parigina, di nome Gianna (Jeanne), che morì poco tempo dopo la nascita di lui. Il padre prese con sè il bambino a Firenze. Fin dal suo decim'anno, lo svegliato ragazzo scriveva versi e imparava con molto ardore sotto la guida del vecchio grammatico Giovanni da Strada che insegnava ancora secondo il metodo scolastico. Il padre suo, uomo d'affari sperimentato, prudente e molto economo, che aveva occupato, anche, pubblici uffici, non ebbe veramente alcun sentore dell'idealismo del figlio il quale già fin d'allora sentiva in sè la vocazione poetica, e lo menò, come fu dell'età di tredici anni, ad apprender l'arte presso un abile mercante. Giovanni non osò opporsi e sprecò, come egli stesso dice, senza alcun vantaggio sei anni nell'uggioso servigio del banco.

Verso la fine del 1330 all'incirca, pare certamente per affari del suo principale, egli passò a Napoli, dove strinse amicizia col mercante fiorentino Niccolò Acciaiuoli che poi fu tanto influente alla corte napoletana. La sua repugnanza alla vita mercantile crebbe sempre più nel nuovo ambiente, là dove egli ammirava la bellezza magnifica della natura e lo splendore della corte, finchè il padre gli concesse di seguire diversa vocazione, non però ancora quella ch'egli desiderava. Perchè, in seguito, egli potesse diventar ricco, gli comandò di studiar diritto canonico: ciò intorno al 1332. Anche in cotesto, tuttavia, il giovane si trovò molto a disagio. Non ostante il valore segnalato del maestro, non ostante i continui ammonimenti del padre e gli amo-

revoli rimproveri de' suoi amici, i suoi sei anni di studio rimasero senza frutto. Sentiva una invincibile ripugnanza anche per lo studio del diritto. La poesia lo traeva a sè con ogni potere. I poeti e i dotti alla corte, il cui socievole circolo eragli stato reso accessibile da Niccolò Acciaiuoli, divenuto omai potente, erano il suo ritrovo più caro, ed egli, nelle ore libere lasciategli dallo studio del diritto, si occupava con ardore degli scrittori classici.

A Napoli, il Boccaccio abitava probabilmente non lontano dalla pretesa tomba di Virgilio, e là, nel cospetto di quel luogo sacro, si dice che abbia fatto il voto di consacrar tutta la sua vita allo studio della letteratura classica. Ma l'immediata occasione alle sue prime opere che non furono scritte in latino, ma in italiano, fu l'appassionato amor suo per una dama napoletana di molto alta condizione. Costei era Maria della famiglia dei Conti d'Aquino, figlia naturale di Roberto re di Napoli, maritata ad un cavaliere di corte. La vide egli la prima volta nel Sabato Santo del 1338 nella chiesa di San Lorenzo, a messa, e d'allora in poi la celebrò col nome di Fiammetta. Strinse amicizia col marito e ne frequentò la casa. L'amata donna non lo lasciò languire lungamente, ma gli concesse il compimento della più ardita speranza del cuore. Essa però, dopo certo tempo, interruppe ogni relazione per volgersi ad un altro. Il Boccaccio le dedicò un gran numero di poesie liriche, e, in una serie di romanzi e di racconti in verso e in prosa, ha narrato, sotto trasparente velo, la storia del suo innamorarsi, della sua felicità e del suo dispregio. Contemporaneamente all'amore della Maria, sembra che egli abbia anche perduto, in Napoli, un comodo ufficio con cui viveva. Nulla di certo si può conchiudere da alcuni cenni indeterminati d'una sua lettera. Poco tempo dopo, però, nel 1340 o nel 1341, il padre lo richiamò a Firenze. Quanto agli anni della sua vita che subito seguirono, noi ne siamo assai scarsamente informati. Dopo la splendida e dissoluta vita di Napoli, egli si piaceva assai poco di starsi nella casa del duro e avaro padre, e sempre, benchè, per quel che ne sappiamo, invano, erano volti là i suoi desideri.

Al più tardi nel 1346, fu alla corte di Ostasio da Polenta a Ravenna, e, al principio del 1348, lo troviamo presso Francesco Ordelaffi, signore di Forlì, che egli forse accompagnò a Napoli. Questo principe moveva verso l'Italia meridionale per aiutare il re Lodovico d'Ungheria in una spedizione ch'egli aveva intrapresa contro Giovanna di Napoli per vendicar la morte di suo fratello Andrea. Il Boccaccio, nella sua terza egloga latina, loda questa impresa e nota d'infamia quel fatto di sangue, primo autore del quale egli designa Giovanna. Ma poi, nella quarta e nella quinta egloga, parla, in aperta contraddizione con tutto ciò e pieno di dolore, della fuga del secondo marito di Giovanna, Lodovico di Taranto, e della spaventosa miseria che re Lodovico aveva recata a Napoli con le sue schiere, e, nella sesta, saluta con molta gioia il ritorno della coppia regale, come legittima signora del regno, dopo che il re d'Ungheria si fu ritirato da Napoli. In ogni caso la migliore spiegazione di questo cambiamento d'idee è il supporre che il Boccaccio fosse allora appunto a Napoli. Certamente, come noi apprendiamo dalla sua stessa bocca, nel 1348 il Boccaccio non si trovava a Firenze, e, per la sua celebre descrizione della peste che v'infierì in quell'anno, posta da lui nella introduzione al *Decamerone*, in nessun altro luogo meglio che a Napoli, dove la peste entrò egualmente terribile, poteva fare le sue osservazioni. La spa-

ventosa malattia gli rapì anche il padre, che morì nel 1348 o nel 1349. In seguito a ciò, egli dovette ritornare a Firenze per assestarvi l'eredità e per assumere la tutela di suo fratellastro Iacopo, nato al padre suo da un secondo matrimonio. Ora, finalmente, egli era libero signore di sè e poteva, co' suoi mezzi modesti, ordinare il viver suo come meglio gli talentava. Prese, pertanto, un avviamento tutto nuovo. Quando ritornò a Firenze, godeva già di una bella fama come poeta. Aveva scritto la maggior parte delle sue opere italiane, e fin d'allora s'accingeva a por mano alla più importante fra esse, il *Decamerone*. La considerazione nella quale egli venne ben presto presso i suoi cittadini, lo trassero, lui, che fino allora erasi tenuto del tutto lontano dalla vita pubblica, ad occuparsi di cose politiche. L'amicizia ch'egli poco dopo strinse (a. 1350) col Petrarca, lo volse quasi esclusivamente agli studi umanistici (v. la figura a pagina 175) dai quali ebbe origine tutta una serie di opere latine, e a poco a poco risvegliò in lui una vera religiosità.

Fig. 28. — Giovanni Boccaccio, secondo un disegno a penna in un manoscritto del 1397 nella Biblioteca Nazionale di Firenze. V. il testo a pag. 171.

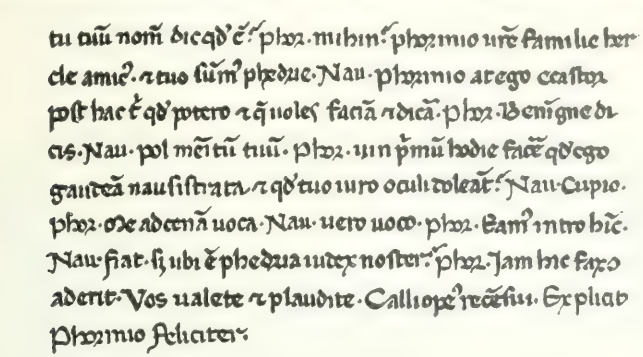
Il Boccaccio era persona molto appropriata per le ambascerie. Vivendo alla corte di Napoli, egli si era procacciato uno squisito modo di trattare, e la relazione sua con Niccolò Acciaiuoli, che a poco a poco era salito ai più alti gradi politici in Napoli, fino a quello di gran siniscalco della regina, gli aveva aperto gli occhi alle faccende della politica. Oltre a ciò, egli era un abile oratore e parlava e scriveva latino, nella qual lingua allora si trattavano tutti gli affari, con una correttezza e una eleganza che allora erano rare. Nel 1351, come abbiam veduto (v. pag. 150), fu mandato al Petrarca per invitarlo a ritornare in patria e ad assumere l'ufficio di professare nell'Università allora fondata di recente. I due amici passarono insieme, a Padova, giorni indimenticabili. Di giorno, lavoravano assiduamente, il Petrarca, sprofondato ne' suoi studi teologici, il Boccaccio, intento a trascrivere opere dell'amico. La sera, si ricreavano e stavano a sedere, in confidente colloquio, sotto gli alberi del piccolo giardino, allora fiorente nella primavera, intrattenendosi in questioni politiche e letterarie. Il Boccaccio però fu anche incaricato d'importanti ambascerie. In uno di questi viaggi, venne a sapere come il Petrarca fosse passato al servigio dei nemici della sua patria, dei Visconti, contro i quali egli stesso, in una delle conversazioni di Padova, si era espresso con veemenza. In una sua lettera da Ravenna, del 18 luglio 1353, diretta all'amico, egli dà aperto sfogo alla sua indignazione per questo passo. Ma, poco tempo dopo, egli pure fu vittima di certa sua irriflessione. Il poeta, che già era dell'età d'oltre i quarant'anni, s'invaghì di una bella e nobile vedova che apparentemente por-

geva ascolto alle profferte di lui. Dietro alle spalle, invece, col suo amante e con le sue amiche essa si faceva beffe di lui in modo che egli era sulle labbra di tutta la gente. Nel suo profondo risentimento, pensò di darsi la morte; potè vincere però questo pensiero, anzi divisò di vendicarsi con una satira acerba della quale dovremo parlare appresso. D'allora in poi, però, divenne egli un deliberato nemico delle donne, e, sotto la potente influenza del Petrarca, si sprofondò sempre più negli studi umanistici.

Degli anni successivi del viver suo non sappiamo nulla. Solamente nella primavera del 1359, lo troviamo a Milano presso il Petrarca. I due amici si rivedevano allora per la prima volta dopo il 1351. I giorni del loro stare insieme volarono per loro tanto rapidamente che essi non se ne accorsero nemmeno e l'ora del separarsi fu per loro estremamente dolorosa. Argomento al loro conversare era dato per lo più dalla religione, e al Petrarca venne fatto di smuovere l'amico, che fino allora erasi mantenuto abbastanza indifferente verso la fede, da cotesta sua opinione e di avviarlo a pensieri più pii. Dopo il suo ritorno a Firenze, il Boccaccio mandò al Petrarca una copia, fatta di sua mano, della *Divina Commedia*, e invitò l'amico, che fino allora non aveva mai mentovato Dante e però era stato più volte tacciato d'invidia, allo studio di quel libro. Nello stesso anno, egli trasse a Firenze il greco Leonzio Pilato e gli procacciò all'Università l'ufficio d'insegnare il greco. Così il Boccaccio fu il primo che si diede il pensiero e la cura di far rivivere la conoscenza di questa lingua. Egli stesso fu zelantissimo discepolo di Leonzio, e se, veramente, non si approfondì molto, colpa fu del maestro suo il cui sapere mancava di fondamento e di chiarezza. Quanto alle cure di lui, coronate d'esito felice, per la traduzione latina di Omero, è stato già detto avanti a pag. 153.

Mentre egli, sostenendo non lievi spese, si sforzava di allargar sempre più le sue cognizioni di umanista, in un giorno dell'anno 1361 ebbe una visita molto singolare. Gli si presentò un monaco certosino, Gioacchino Ciani da Siena, venuto a lui per incarico avutone da un suo fratello dell'Ordine, Pietro Petroni, morto nel maggio di quell'anno in fama di grande santità. Poco prima della sua morte, costui aveva ricevuto da Cristo, in una visione, la commissione di recarsi a visitare tutta una schiera di uomini dotti in Italia, in Germania, in Francia, fra i quali anche il Boccaccio e il Petrarca, e di ammonirli perchè cessassero dalla loro vita empia e scostumata. Sul suo letto di morte incaricò il Ciani di compiere questo mandato, e il Ciani si pose subito in viaggio. Il monaco favellò con infiammata eloquenza, e il Boccaccio, che già dal Petrarca era stato sollecitato ad una vita più pia, si sentì profondamente scosso. Quest'angoscioso stato dell'animo lo colpì tanto profondamente, che egli si determinò a rinunziare del tutto alla poesia e a' suoi studi prediletti e a dare alle fiamme le sue opere italiane. Prima però di attuare questo proponimento, aprì al Petrarca il suo cuore, il quale, in una lettera meravigliosa, seppe consolare l'amico e rendergli la perduta serenità dello spirito. Egli si rallegra che la vita del Boccaccio, d'ora in avanti, potrà essere più austeramente pia; ma non ritiene necessario il ritrarsi interamente dagli studi. Il Boccaccio si calmò e proseguì i suoi lavori scientifici, il cui frutto fu tutta una schiera di opere dotte; ma di versi italiani non ne scrisse più che raramente e condannò espressamente il suo *Decamerone*.

Il cambiamento nell'animo del Boccaccio fu potente e durevole, mentre l'allegria d'un giorno era scomparsa. Anche le assai modeste condizioni nelle quali il Boccaccio viveva in patria, poterono contribuire a certo suo triste stato dell'animo. Con gioia, pertanto, accettò l'invito, di andare a Napoli, del Gran Siniscalco Niccolò Acciaiuoli, che gli apriva la prospettiva d'una vecchiaia comoda e



EXPLICIT LIBER TERRENTII CVLLEI CHARTAGINENSIS VIRI CLARISSIMI
IOHANNES DE CERTALDO SCRIPSIT

Fig. 29. – Chiusa della copia fatta dal Boccaccio delle Commedie di Terenzio, secondo il manoscritto originale della Laurenziana di Firenze. Le tre ultime linee, il resto appartiene al testo di Terenzio suonano tradotte in italiano: « Finisce il libro di Terenzio Culleo Cartaginese uomo chiarissimo ». Giovanni da Certaldo scrisse. V. il testo a pag. 172.

data del tutto alle sue inclinazioni. Nel novembre del 1362, partì con suo fratello Iacopo. Ma, contro ogni aspettazione, l'Acciaiuoli accolse assai freddamente il suo ospite e gli fece assegnare una miserabile abitazione e una povera tavola sì che il Boccaccio si trovò costretto a voltargli le spalle e a richiamarsi alla bontà di un giovane fiorentino che pure era a' servigi della corte. Anche una volta però l'Acciaiuoli, con instanti preghiere e con nuove promesse, potè indurre il Poeta a ritornargli in casa. Ma il soggiorno di Tripergoli presso Baia gli fece provare un nuovo e forse maggior disinganno. Irritato, allora, abbandonò definitivamente questo suo *Mecenate* e subito dopo anche Napoli. Era allora la primavera del 1363. Prossimo scopo del suo viaggiare era Venezia per visitarvi il Petrarca. Di là mandò a Francesco Nelli, che era ai servigi del Gran Siniscalco come amministratore, una lettera fortemente satirica, nella quale egli descrive con molti particolari le condizioni in cui s'era trovato in casa di lui.

Il soggiorno del Boccaccio a Venezia durò tre mesi. Intorno a ciò non ne sappiamo altro. Lo spontaneo e confidente conversare con l'amico, al quale egli riguardava pieno di rispetto come a signore e a maestro, dopo questi due anni tempestosi fu però certamente d'un influsso tutto particolare sul suo animo e favorì

i suoi studi. A rimanersi però per sempre presso il Petrarca, come questi più volte ne lo aveva pregato, egli non si potè mai indurre. Ritornò pertanto in patria e visse quindi per lo più nel suo piccolo podere di Certaldo (v. la figura a pag. 177), poichè la vita di Firenze poco gli attalentava. In città la peste non era ancora del tutto spenta e le contese partigiane v'infuriavano ancora e presso le mura rumoreggiavano le battaglie con la vicina Pisa. Commissioni diplomatiche, tuttavia, de' suoi cittadini e viaggi privati lo tolsero dal suo ozio laborioso. Verso la fine d'agosto del 1365 fu mandato ad Avignone presso Urbano V: nel 1367, a Roma, presso il Papa che in quel frattempo vi aveva fatto ritorno, e la primavera del 1367 l'aveva pur tratto a Venezia dove sperava d'incontrare il Petrarca. Cotesto non gli venne fatto per allora, ma i due amici si rividero a Padova nel colmo dell'estate del 1368. Fu quella l'ultima volta. Nell'autunno del 1370 il Boccaccio passò a Napoli e vi rimase fino alla primavera del 1371. Là, gli furono fatte da molte parti profferte tali che gli avrebbero tolta ogni angustia per l'avvenire; ma egli le ricusò tutte. Volle soltanto acconsentire alle insistenti esortazioni dell'abate Niccolò da Montefalcone di visitare il suo monastero di Santo Stefano di Calabria e forse di chiudervi la vita come monaco della Certosa. Il viaggio però non potè aver luogo perchè l'Abate partì improvvisamente da Napoli alla sordina per non esser costretto a mantenere la sua promessa. Il Boccaccio, allora, gli disse meritamente la verità, in una lettera, intorno a questo suo modo di comportarsi. Come fu ritornato in patria, a Certaldo, fu preso da diversi incomodi, uno dei quali, quello della scabbia, era sommamente grave e fastidioso. Gli tolse fin' anche l'amore degli studi e gli fece desiderare la morte. Ebbe tuttavia qualche lieve e passeggero miglioramento, e allora, nel 1373, accettò fin'anche l'offerta della città di Firenze di esporre per il primo, in pubblico, la *Divina Commedia* di Dante. Il 18 di ottobre, nella chiesa di Santo Stefano, incominciò le sue lezioni e le continuò poi di giorno in giorno, eccettuate le domeniche e le altre feste. Al principio del gennaio però, la sua malferma salute l'obbligò a lasciare quell'ufficio, che, oltre a ciò, gli era venuto a noia per non poche inimicizie mossegli. La disposizione d'animo che allora dominava in lui, fu ritratta da lui in alcuni sonetti. Nell'autunno si ritrasse al suo piccolo podere nella tranquilla Certaldo. La morte del Petrarca lo conturbò profondamente. Con mano che tremava, scrisse agli eredi una commovente lettera di consolazione e compose un bel sonetto per la morte dell'amico. È probabile che d'allora in poi la sua salute non migliorò più. Al 21 dicembre del 1375, si addormentò anche lui dolcemente per passare *da questa Babilonia terrena alla celeste Gerusalemme*. Fu sepolto in patria, nella chiesa dei Santi Iacopo e Filippo secondo che egli aveva ordinato nel suo testamento.

Filippo Villani (v. pag. 141), che certamente deve aver ben conosciuto il Boccaccio, alla fine della *Vita* scrittane da lui così ne dice:

> " Fu il Poeta di statura alquanto grassa, ma grande, faccia tonda, ma col naso sopra le nari un poco depresso; labbri alquanto grossi, nientedimeno belli e ben lineati; mento forato, che nel suo ridere mostrava bellezza; giocondo et allegro aspetto in tutto il suo sermone; in tutto piacevole e umano; e del ragionare assai si dilettava „.

Anche il Boccaccio, come il Petrarca, era più che altro un carattere femminile: pure, in molti rispetti, era il suo contrario. Mentre l'amico volgeva tutta quanta l'attenzione alla sua propria vita interna, egli preferì di osservare acuta-

mente tutto ciò che vedeva. Così non fu nè un pessimista nè un entusiasta di concetti non bene definiti. Vanità e troppo alta opinione di sè erano cose che gli erano del tutto aliene. Al contrario, ebbe sovente qualche accesso di pusillanimità e dubitò anche del suo proprio valore. La sua modestia e la mancanza di certa fiducia in sè stesso lo addussero a subordinarsi volentieri ad altri che egli riteneva di merito maggiore. Non poteva però sopportare con animo imperturbato le ingiurie. La sua natura sensibile gl'impediva di sottrarsi alla vita scostumata del suo tempo; egli non era tuttavia, nell'intimo suo, un uomo corrotto. La sua fantasia era d'una fecondità inesauribile.

Fig. 30. – Certaldo, secondo un'incisione ad acqua forte nella *Vita di Giovanni Boccaccio* del Baldelli. Firenze 1806. V. il resto a pag. 176.

Un amore appassionato fu quello che fece svolgere il talento poetico del Boccaccio. La Fiammetta fu la Musa che gl'inspirò i suoi primi lavori poetici di valore. Subito dopo il fatale incontro con lei, egli la rivide in compagnia d'altre persone. La conversazione venne a cadere sulla sorte della celebre coppia di amanti Florio e Biancofiore, e il racconto tanto piacque a Maria che essa si volse al Boccaccio pregandolo di comporle, su quel soggetto, un libretto in lingua volgare. Ben volentieri egli eseguì la commissione, ma compose un lungo romanzo sotto il titolo di *Filocolo*, intorno al quale lavorò più anni, di modo che potè condurlo a termine soltanto dopo il suo ritorno in patria (1338-40), quando già aveva perduto l'amore della sua Fiammetta. Il vario contenuto di questo suo primo lavoro, prescindendo dai molti episodi, può essere sunteggiato nella seguente maniera:

Il ricco romano Quinto Lelio Africano e sua moglie Giulia Topazia, ambedue pii cristiani, non hanno prole. Fanno il voto di un pellegrinaggio quando il Signore loro voglia concedere un figlio. Poichè la loro preghiera è stata esaudita, si mettono in viaggio con un seguito di armati. Non lontano dalla città di Marmorina (Verona) la viaggiante compagnia è assalita dal pagano re Felice di Spagna, al quale il nemico capitale degli uomini, Plutone, ha fatto credere per inganno come i Romani abbiano

sorpresa questa città che era sua, e l'abbiano saccheggiata. Tutti i Romani del seguito di Quinto rimangono uccisi e Giulia menata via prigioniera. Quando però Felice intende dell'innocenza dei pellegrini, tratta Giulia assai benevolmente e la porta presso la moglie sua a Siviglia, donde poi poco dopo trasferisce la sua residenza a Marmorina. Nello stesso giorno in cui la regina partorisce Florio, Giulia dà alla luce Biancofiore e poco dopo muore. I fanciulli sono allevati insieme e, in tutta innocenza, imparano ad amarsi. Amore stesso li guida insieme. Ma il re non vuol saper nulla di quell'amore, e però manda il figlio agli studi nella vicina Montorio. Poichè la lontananza non può soffocar l'amore, egli, dietro una falsa accusa, fa condannare al fuoco la fanciulla. Florio, però, ammonito da Venere e da Marte armato d'una spada, accorre a Marmorina e libera, sconosciuto, la sua diletta, dopo che lo stesso Dio della guerra l'ha fornito di frecce e d'arco. Ora però il re vende Biancofiore a due capitani di nave, i quali, in Alessandria, dall'ammiraglio del Soldano di Babilonia, ricevono per essa il prezzo di una enorme somma. A Florio, intanto, è stato detto da qualcuno che essa è morta. Quando però egli, nella sua fiera disperazione, vuol togliersi la vita, la madre gli confessa tutta quanta la verità. Egli allora, sotto il nome di Filocolo, si mette in via alla ricerca della sua donna e giunge finalmente ad Alessandria. Il vecchio e avaro arabo Sadoc sta a guardia della torre in cui è tenuta rinchiusa Biancofiore con altre fanciulle che l'ammiraglio intende di mandare al suo Signore. Florio sa persuaderlo a concedergli l'accesso fino alla sua amante. Per cotesto, non v'ha che un mezzo. Un giorno festivo, l'ammiraglio suol mandare a ciascuna fanciulla nella torre una cesta di fiori. In una di queste ceste, coperto dai fiori, sotto i quali il zelante ammiraglio, in onta ad ogni sua ricerca, non giunge a scoprirlo, Florio viene tratto alla torre là dove egli si trova con la sua donna diletta (v. la tavola colorata: Rappresentazione del *Filocolo* del Boccaccio), quando, dopo una perquisizione improvvisa, sono scoperti dall'ammiraglio e condannati al fuoco. Venere li aiuta in modo ch'essi non restano offesi dalle fiamme, mentre gli amici di Filocolo, sostenuti da Marte, fanno man bassa sugli Arabi. L'ammiraglio conclude una pace, riconosce Florio per suo nipote e celebra una solenne festa nuziale. Nel ritorno a casa, Florio, a Roma, si converte al Cristianesimo e si riconcilia coi parenti della sua giovane sposa. In Marmorina si convertono pure i genitori di lui e tutto quanto il popolo da loro governato. Dopo di ciò, Felice muore e Florio prende le redini del governo.

La materia leggendaria trattata in questo romanzo fu già ampiamente divulgata in Occidente, e se ne trovano ricomposizioni in quasi tutte le lingue d'Europa, in tedesco, per esempio, prima del Boccaccio da Corrado Fleck che si giovò di una fonte francese. Il Boccaccio, probabilmente l'ha tolta da una composizione poetica popolare che risaliva a fonti francesi. Egli però ha dato una pomposa veste classica ad un tenero racconto medievale. Il titolo stesso accenna a questo suo intendimento. Il nome Filocolo è composto, secondo lui, di *philos*, amante, e di *colos*, fatica, e significa colui che sopporta ogni fatica per raggiungere la sua meta. Il Boccaccio, però, tradisce in cotesto la sua scarsa conoscenza del greco, perchè χόλος significa ira. Questo romanzo è l'opera più debole del Poeta. Elementi diversissimi, cristiani, cavallereschi, antichi, vi sono variamente accatastati in modo meramente esterno, senza che scambievolmente si compenetrino. Di caratteri consentaneamente a sè delineati, non è nemmen da parlare. I singoli personaggi sono come trastulli in mano degli Dei che intervengono, ad ogni lieve circostanza, nell'azione, e che sono ora gli antichi Celesti, ora il Diavolo, ora, con nomi pagani, il Padre Eterno, Cristo, Santi o Angeli. Molto rara-

mente vi si trovano buone analisi psicologiche. L'esposizione n'è terribilmente prolissa e gonfia, e questa gonfiezza spadroneggia principalmente nei lunghi monologhi e discorsi e sottentra al vero sentimento. Dappertutto vi si mostra il principiante ancora inetto. E, con ciò, vi è sorprendente la varietà dell'invenzione che sempre va chiamando fuori, come per incanto, nuove e varie scene e queste, alla meglio, trae in relazione con la narrazione principale. Un episodio fra tutti merita di essere segnalato in particolare, perchè esso dipinge parte di quel mondo aristocratico nel quale, a Napoli, il Boccaccio viveva.

Una tempesta costringe Florio a trattenersi a Napoli contro sua voglia. Per scacciare la malinconia, s'intraprende una passeggiata lungo la sponda del mare. Non lontano dalla tomba di Virgilio nelle vicinanze della città, i passeggeri a diporto odono risuonare da un giardino una dolce melodia. Si fermano per ascoltare, quando, da quella brigata che ha riconosciuto in loro ragguardevoli forestieri, sono invitati a prender parte a quel divertimento. Dopo qualche tempo, Florio vorrebbe allontanarsi, ma una dama, che supera tutte le altre in bellezza, l'induce a rimanere. Da Caleone (il Boccaccio) egli apprende che essa è la Fiammetta, cioè Maria, figlia del re di Napoli. Come è venuto mezzogiorno, tutti si siedono in un prato ombroso, sotto gli alberi, intorno ad una fonte. Fattane proposta dalla Fiammetta, il trattenimento sarà in questioni d'amore. Ciascuno della brigata deve proporne una, e un re da eleggersi deve darne la decisione. La Fiammetta è eletta regina, e sono proposte e trattate, una dietro l'altra, tredici questioni, che, qualche volta, hanno la forma d'una novella. Simili giuochi erano graditi presso gli alti ceti fino al secolo XVI, e uguali o simili questioni erano trattate più volte dai trovatori provenzali e dagl'Italiani loro imitatori. Se ne citi qui alcuna: Due giovani amano una stessa donzella. Essa toglie dal capo di uno dei due la ghirlanda e se la pone sul capo, mentre, con la sua propria, incorona l'altro. Quale dei due ha essa preferito? Una donna perde l'amante, che già aveva, perchè mandato in esiglio; un'altra non giunge mai alla felicità d'amore. Quale delle due è più infelice? Di due fanciulle che amano un solo giovane, una lo abbraccia e bacia, mentre l'altra se ne tien lontana per vergogna. Quale delle due lo ama più profondamente? Deve, un uomo, amare una fanciulla, ovvero una donna maritata o una vedova? La regina, volta per volta, dà una risposta ad ogni questione e, sulla fine, difende anche una volta la sua decisione contro le opposizioni, fatte regolarmente, da chi le ha poste.

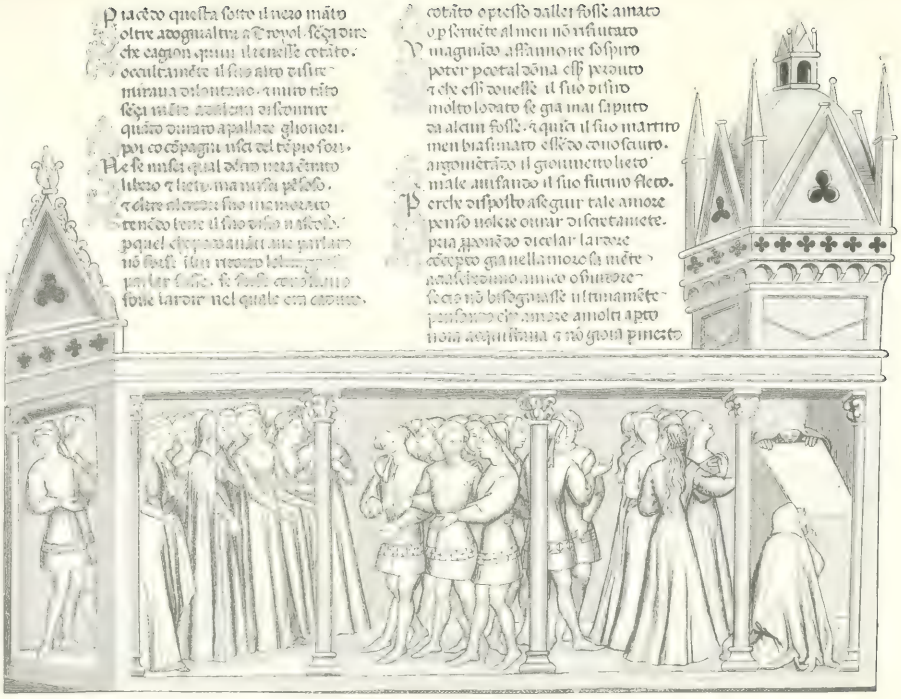
Probabilmente pure nell'estate del 1338, il Boccaccio condusse a termine il suo *Filostrato*, poema in ottava rima. La lettera di dedica, infatti, alla Fiammetta ci dice chiaramente che l'amata donna non aveva ancora concesso all'autore il desiderato premio, sì che egli aveva ora composto quest'opera per procacciar qualche alleviamento al suo tormentato cuore mentre essa si teneva lontana da lui nel Sannio. Quale argomento, egli ha scelto la storia amorosa di Troilo e di Griseida, e, nella vita intima del suo eroe, la cui condizione era tanto simile alla sua, ha ritratto il suo proprio desiderio e il suo proprio affanno; soltanto non gli toccò la somma felicità dell'eroe. Il titolo stesso del libro deve accennare al suo contenuto sostanziale e significare *colui che è prostrato da Amore*. Dimostra, anche una volta, la scarsa conoscenza che l'autore aveva del greco.

Dopo una introduzione, in cui il Poeta, in luogo degli Dei e delle Muse, invoca la sua donna perchè l'aiuti in quell'opera, incomincia la narrazione. Troia è assediata dai Greci. Il sacerdote Calcante, che prevede la rovina della città, lasciatasi a dietro

la sua giovane e vedova figlia Griseida (Criseide), passa nascostamente nel campo nemico. In una festa, il principe Troilo, che poco prima orgogliosamente erasi fatto beffe di tutti quelli che penano nei ceppi d'Amore, vede per caso Griseida nel tempio di Pallade Atena e se ne innamora (v. la tavola aggiunta: *Troilo vede Griseida nel tempio di Pallade Atena*). Dopo lunga titubanza, egli si apre all'amico suo Pandaro, e costui, cugino di Griseida, conduce in modo le cose che Troilo è esaudito. Ma quella felicità d'amore non deve durare che poco tempo. In una battaglia davanti alle mura di Troia, Antenore è fatto prigioniero dai Greci. I Greci acconsentono alla preghiera di Calcante, cioè di fare il cambio di esso Antenore con Griseida. Diomede è mandato in città per far quel cambio. Gli amanti ne sono inconsolabili. In un ultimo convegno si giurano eterna fedeltà, e Griseida promette di ritornare, sotto un qualunque pretesto e al più tardi fra dieci giorni, a Troia. Mentre essi così si accommiatano, Diomede osserva spiando il loro modo di comportarsi e fa il disegno di trarne profitto. Un giorno che Griseida siede tutta dolente presso il mare, egli le si avvicina e le confessa il suo amore. Dal contegno di lei egli omai può sperare che i suoi desideri saranno presto compiuti. Troilo, intanto, n'è inconsolabile, e quando finalmente s'avvicina il giorno nel quale Griseida aveva promesso di far ritorno, di gran mattino egli si presenta alle porte della città; ma il suo aspettare è vano; anzi, come risposta ad una lettera scritta da lui all'amante, ne riceve soltanto futili promesse e pretesti. La tregua intanto è finita e le ostilità si sono riprese di nuovo. Ora, dispone il destino che Deifobo riporti come preda una veste di Diomede alla quale era attaccato un fermaglio prezioso che Griseida aveva avuto dal principe al momento dell'addio. Troilo ora non può più dubitare dell'infedeltà dell'amante e cerca nella battaglia il felice rivale per averne vendetta o per morire. Egli cade, invece, per mano di Achille.

Fonte del Boccaccio fu il *Roman de Troie* di Benedetto de Sainte-Mores, e qualche cosa egli ha anche tolto da Guido delle Colonne (v. pag. 19). Questi modelli però non gli offrivano che un episodio tutto breve da lui trasformato in un ampio quadro psicologico. La guerra troiana passò, per lui, nello sfondo del quadro, mentre Griseida e Troilo divennero una moderna coppia d'amanti. La lirica ha il sopravvento in questa poesia narrativa. Con perizia, che ora è giunta alla perfezione, il poeta sa ritrarre il nascere dell'amorosa passione nel cuore del giovane Troilo, la sua felicità, il dolor suo del trovarsi separato dall'amante, la sua disperazione dopo il tradimento. Egli sfoga, nei suoi armoniosi versi, buona parte dei suoi proprî desideri e dei suoi proprî affanni. Alla galante società napoletana che lo circondava, è stato tolto il carattere, pieno di vera vita, non scevro di sottile ironia, della leggiera ragazza, che, sedotta una volta, dimentica il seduttore tosto che non può più godere di lui e, in compenso, si dà ad un altro. Gli Dei che, nel *Filocolo* tanto disturbavano lo svolgimento dell'azione, qui non entrano più perchè mancano negli originali, e, anche più, perchè l'esposizione viene dal cuore e da una fina osservazione della realtà delle cose. Così sparisce ugualmente ancora, quasi da per tutto, la retorica, e al vero e reale concepire cede il posto l'espressione artifiziata. La lingua è naturale e piena di grazia e i versi risuonano armoniosi all'orecchio. Il Chaucer si valse del Boccaccio come di modello nel suo *Troylus and Cryseyde*, traducendolo spesso parola per parola, e da questo del Chaucer procede alla sua volta il *Troilus and Cressida* dello Shakespeare.

Di pregi ugualmente grandi non si può gloriare la *Teseide*, sebbene composta più tardi, intorno al 1341, condotta in ottave come il *Filostrato*. Fu scritta per placar la Fiammetta che aveva abbandonato il Poeta, e per indurla a ritor-



Troilo vede Griseida nel tempio di Pallade Atene. Dal *Filostrato* del Boccaccio.

[illegible] H. H. 90 14. XIV secolo

Trascrizione del manoscritto.

[30]

Pracczdo quella ratto il nero mando
oltre ad ogni altra a Troyol. fença dire,
che cagion quini il tenelle celando,
occultamente il fuo alto difire
mirana gli lontani, et muto tanto,
fença niente ad alcun difcourire,
quanto duraro a pallade gli onori;
poi co' compagni ufci del tempio fori.

[31]

Ne fe n'ufci, qual dentro u'era entrato,
libero *et* lieto, ma n'ufci penfofo
et oltre al credere fuo inamorato,
tenendo bene il fuo difio nafcofo,
per quel che poco auanti aue parlato,
non forfe ne ha ritorto l'oltraggiolo
parlar foffe, fe forfe conofciuto
foffe l'ardir nel quale era caduto.

[34, V. 7-8]

. . . celando o pocho ca lleri foffe amato
o per fermente alcun non ritrouato.

[35]

Ymaginando affanno nè fofpiro
poter per cotal donna chez perduto,
et che effer doueffe il suo difiro
molto lodato, fe gia mai fapiuto
da alcun fofse, et quiui il fuo martiro
men biafimato, effendo conofciuto,
argomentando il giouinetto lieto,
male auisando il fuo futuro fleto.

[36]

Perchè, difpoto a fegnir tale amore,
pensò molere ouni difficultade,
pria preparando di cotal ardore
concepto gia nell'amorola ftrade
a ciafcheduno amico o feruidore,
fe ciò non bifogniaffe ultimamente
pensando, che amore a molti aperto
noia acquittaua et non gioia per merto.

nare a lui. Anche cotesto noi apprendiamo da una lettera dedicatoria a Maria che con eloquenti parole ritrae l'inconsolabile stato del Poeta e fa sapere nello stesso tempo che, anche in questo poema, l'autore si è valso di alcuni tratti della sua propria vita d'amore. In esso, però, il Boccaccio non ha voluto narrare una semplice storia d'amore, sì bene scrivere un poema epico secondo i modelli classici. Prese per modelli l'*Eneide* e la *Tebaide* di Stazio, e però ritornano qui gli accessori mitologici e tutti gli altri elementi epici. Veramente, nel fondo, anche qui, ad un argomento romantico-cavalleresco, di cui il Boccaccio stesso ha inventato la storia d'amore, è addossato soltanto un mantello classico.

Dopo due anni da che il duca d'Atene, Teseo, si è ammogliato con Ippolita regina delle Amazoni, egli ritorna in Atene donde poi muove contro il crudele Creonte, il quale ha vietato di seppellire gli Argivi caduti nella guerra dei Sette a Tebe. Lo uccide in battaglia, dà al rogo i cadaveri degli eroi e mena con sè ad Atene due giovinetti tebani, Palemone e Arcita. Hanno essi, per loro carcere, una stanza nel palazzo. Da una finestra essi vedono Emilia, la leggiadra sorella della regina, e se ne invaghiscono. Arcita, dopo qualche tempo, è liberato dalla prigionia, ma, pena la morte, non deve mai più rientrare nei domini del Duca d'Atene. Irrequieto egli allora va errando qua e là per la Grecia. L'amore non gli concede alcun riposo. Alla fine, si rende di nuovo, sotto il nome di Penteo, alla reggia di Teseo e passa ai servigi di esso. Ma ecco che, per certa sua propria imprudenza, un famiglio di Palemone viene a risaper la cosa e ne fa parte al suo signore. Instigato dalla gelosia, fugge costui dal carcere, va in cerca dell'amico e lo costringe ad un duello per decidere del possesso dell'amata fanciulla. Emilia, la quale intanto era andata alla caccia col Duca, s'incontra nei due combattenti, e, col suo apparire, rinfiamma il loro desiderio di combattere (v. la figura a pag. 182). Essa chiama Teseo, il quale divide i due e da loro stessi intende la ragione vera per che abbiano a comportarsi in quella maniera. Il Duca perdona loro in riguardo alla loro giovane età e pone soltanto la condizione che, dopo un anno, ciascuno di essi dovrà combattere in teatro, per l'amata fanciulla, con al fianco cento campioni. La fanciulla anderà sposa al vincitore. I più celebri eroi di Grecia si presentano a quel torneo per combattere al fianco dell'uno o dell'altro dei due rivali, e sono Peleo, Agamennone, Menelao, Castore e Polluce, Diomede, Ulisse e altri. Nel giorno che precede alla decisiva lotta, i due avversari fanno loro preghiere agli Dei, e Arcita si volge al dio della guerra, Marte, mentre Palemone si rivolge a Venere. Al dì seguente, i due giovani sono armati cavalieri e la battaglia, incomincia. Arcita rimane vincitore, cade però, per arte di Venere, col suo destriero che, col suo peso, gli schiaccia il petto. Egli però dapprima si rimette e può festeggiare il suo trionfo e il suo fidanzamento; ma, dopo breve tempo, soggiace alla sua grave ferita, Prima però egli prega Teseo di dare all'amico Emilia in isposa quando sarà morto; ciò che, dopo il tempo del lutto, altresì avviene (v. la figura a pag. 186).

Come difetto del poema, abbiam già rilevato avanti il troppo esteso uso della mitologia. Cotesto però era un pregio agli occhi del Boccaccio, il quale, a un certo punto, apertamente se ne vanta dicendo che egli è stato il primo a comporre in italiano un'epopea secondo lo stile classico. La retorica spadroneggia a danno del vero sentimento nella narrazione. I caratteri vanno segnalati come tali che sono assai poco naturali e privi di vita. Cotesto va appunto per i due eroi principali (poichè Teseo, dal quale il poema prende il nome, non ha che una parte secondaria), ed è pur questo il caso, in modo speciale, di Emilia. Nei particolari tuttavia s'incontrano toccanti bellezze le quali hanno loro origine per non

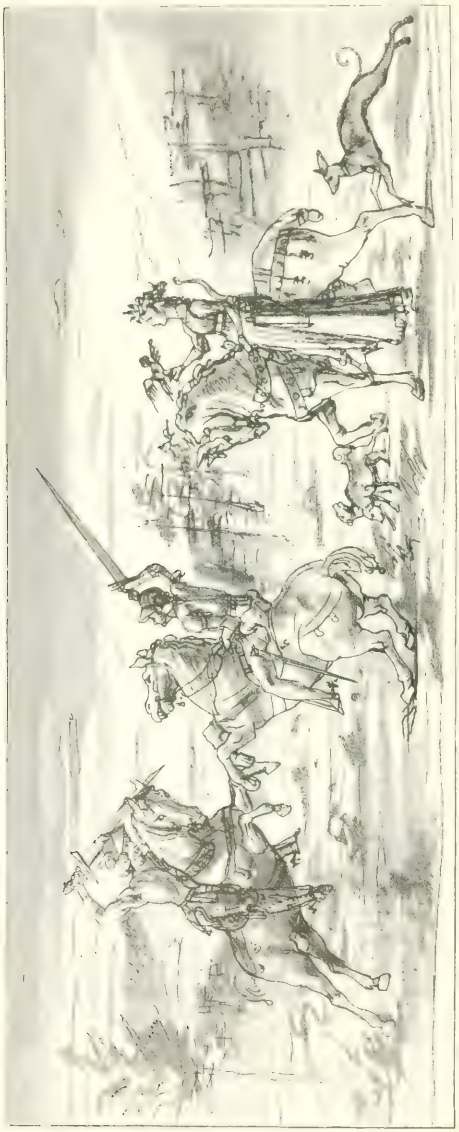


Fig. 31 — Duello di Palamone e di Arcita alla presenza di Emilia. Illustrazione alla *Teseide* del Boccaccio, secondo un manoscritto del XV secolo della Biblioteca Nazionale di Firenze. V. il testo a pag. 184.

piccola parte nella imitazione delle poesie classiche. Anche qui l'ottava, che il Boccaccio adoperò per il primo nella poesia d'arte, ha qualche volta quell'arrotondata finezza e quella sonorità che i grandi epici del sec. XVI hanno saputo darle.

La più compiuta opera poetica del Boccaccio in ottave è la sua composizione poetica più perfetta e sovra tutto il *Ninfale Fiesolano* (una storia di ninfe fiesolane). Non si sa bene in qual tempo sia stato composto: esso è forse, questo leggiadro idillio, l'ultimo frutto delle sue opere giovanili.

Prima della fondazione di Fiesole, le amene e selvose valli dei dintorni erano abitate da pastori e da ninfe. Queste erano fanciulle che, fin dalla prima gioventù, erano state consacrate al servigio di Diana e dovevano far voto di castità alla loro signora. Qualunque fallo contro il voto era severamente punito. Qualche volta Diana in persona si mostrava in mezzo alla schiera delle allegre ninfe e con loro andava alla caccia e s'intratteneva in loro compagnia. In una di queste occasioni, il giovane e bel pastore Africo può rimirar di soppiatto quella schiera e s'innamora della ninfa Mensola. In una visione notturna, Venere lo consiglia ad impadronirsi, con l'astuzia, dell'amante. In vesti femminili egli si mescola

tra le ninfe e un giorno, in un bagno nel fiume, raggiunge la sua meta. La ninfa da principio è inconsolabile, ma poi a poco a poco s'accende ugualmente d'amore. Promette, perciò, di ritornare al dì seguente; ma poi il pentimento per il commesso errore e il timore di Diana hanno il sopravvento sull'amore e la trattengono dal mantenere la sua promessa. Dopo che Africo ha aspettato inutilmente per più di un mese, egli crede che essa gli sia stata infedele e si uccide là sul luogo dove ha goduta la felicità dell'amore. Il fiumicello intanto di quel luogo porterà in avvenire il nome di lui. Mensola, che dapprima non aveva avuto alcun presentimento del proprio stato, celatamente diventa madre d'un bambino meravigliosamente bello, dal quale essa, non ostante il consiglio dell'antica ninfa Sinedecchia, a cui si era confidata, non intende punto separarsi. Cotesto però forma la sua rovina. Quando, nella prossima venuta di Diana tra le ninfe, Mensola non muove incontro alla dea, questa si reca alla casa di lei e la sorprende nel momento in cui ritornava dal fiume col suo bambino al quale essa aveva fatto prendere un bagno. Mensola nasconde prestamente il fanciullo in un pruno. Ma Diana ha veduto tutto, e trasforma la fuggitiva in acqua, mentr'essa si trova in mezzo al fiume, e Mensola si chiama anche ora quel fiumicello. Il bambino è salvato e consegnato all'antica ninfa Sinedecchia che gli pone il nome di Pruneo perchè esso era stato rinvenuto in un pruno; ma poi è reso ai vecchi genitori di Africo perchè ne proseguano l'educazione. Verso la fine del poema guasta l'effetto la narrazione che vi è appiccicata, delle successive avventure di Pruneo. Atalante fonda Fiesole e costringe le ninfe al matrimonio. Giraffone si reca a corte col nipote, e costui diventa siniscalco. Da Atalante egli ottiene la mano di Tironea e, in dote, il territorio che è tra la Mensola e il Mugnone. I suoi discendenti passarono poi a Firenze.

Probabilmente però il Boccaccio fu indotto a questa chiusa del racconto dalla sua fonte stessa, che dovette essere una di quelle tante storie d'amore e di trasformazioni, tanto gradite nell'antichità, che avevano per conseguenza la fondazione di qualche città. Non conosciamo veramente questa fonte; il nocciolo tuttavia del *Ninfale* ha una stretta parentela con la leggenda di Dafne e di Leucippo. La grand'arte del poeta si mostra qui nella trasformazione dell'argomento fatta in modo esemplare. Egli ne trasporta l'azione nel suo paese natìo che poi, con compiacimento e con fedeltà, sa descrivere in pochi tratti e pone in quelle campagne due veri esseri umani che pagano con la morte acerba il colpevole loro amore. L'espressione poi di ciò che commuove nell'intimo l'anima loro, è perfettamente riuscita. E son pure bellamente tratteggiate le figure secondarie, in particolare quella dei semplici genitori di Africo nel loro commovente amore per il loro unico figlio e per il loro piccolo nipote. Quasi sempre senza lungaggini e senza retorica seguono rapidamente l'una dietro l'altra le singole scene e tengono continuamente attento il lettore.

Probabilmente fu scritta anche prima un'altra composizione poetica pastorale, l'*Ameto* o il *Ninfale d'Ameto*, composto certamente tra il 1341 e il 1342, la cui scena è posta dal Poeta ugualmente nel suo paese natìo. È scritto in prosa in cui però sempre, dopo ogni sezione, sono incastrati brevi tratti poetici in terzine. Qui di nuovo la poesia pastorale s'intreccia con l'allegoria, e però è necessario cercar sotto la narrazione un altro senso, il vero senso, che è morale.

Ameto, nei dintorni selvosi di Fiesole, mena una libera vita di cacciatore. Un giorno che egli sta disteso sul suolo sotto una quercia, ode un dolce canto e scorge la bella Lia insieme ad altre ninfe. Acceso d'amore, egli procaccia di deporre il suo

ruvido costume e accompagna le ninfe alla caccia, segnalando con ogni sorta di cortesie la sua amata fanciulla. Quando poi nell'aprile del seguente anno si celebra la festa di Venere, al tempio della Dea accorrono da tutte le parti uomini, Ninfe, Fauni, Satiri, Driadi e Naiadi. Dopo la festa, Lia e Ameto, ai quali una dopo l'altra si accompagnano sei Ninfe meravigliosamente belle, si posano in un prato fiorito presso una chiara fonte. Ascoltano il dolce canto del pastore Theogape che celebra la potenza dell'amore, e la gara cantata di due caprai, Acate e Alceste, intorno a chi meglio pascoli l'armento suo. Ameto, intanto, leva agli Dei un canto inspirato da che essi gli hanno concesso di contemplare la sovrana bellezza delle sette Ninfe e fa il voto di consacrarsi, in avvenire, tutto all'amore. Quand'egli ha finito, Lia propone, per abbreviare il tempo, che ciascuna ninfa racconti la propria storia d'amore e v'aggiunga alla fine un canto in lode di quella divinità che essa onora in particolare. Così noi, ora, apprendiamo le avventure d'amore delle ninfe Mopsa, Emilia, Adionia, Acrimonia, Agape, Fiammetta e Lia. Tutte sono state maritate contro lor voglia e però si son date ad un amante scelto da loro stesse che esse poi hanno consacrato al culto della divinità da loro preferita. Durante la narrazione, Ameto è preso di caldo amore, successivamente, per ciascuna delle Ninfe. Quando l'ultima di esse ha finito il suo racconto, si mostra improvvisa una luce in cielo e ne discende in terra una colonna di fuoco. Risuona da essa la dolce voce della celeste Venere che promette il paradiso a tutti quelli che la seguono. Dopo che ciascuna ninfa, per comando della Dea, ha eseguito con Ameto una cerimonia purificatrice e confortatrice (e per prima cosa egli è tuffato nella limpida fontana), egli pure può sopportar quella luce e riconosce allora la vera natura della Dea, delle Ninfe e delle loro narrazioni e dei canti dei pastori. Le sette Ninfe e le loro divinità rappresentano le sette Virtù. Venere, cioè l'Amore, è il Dio trino e uno: Ameto però è l'uomo che da principio porta in sè soltanto impulsi sensuali. Egli s'innamora, l'una dopo l'altra, delle Virtù, ed esse lo rendono capace di riconoscere il vero Amore e il vero Iddio e di procacciarsi per tal via la salute dell'anima.

L'influsso di Dante si fa sentire qui, nell'invenzione. Si dovette affacciare in particolare alla mente del Boccaccio quel luogo del *Purgatorio* (XXXI, 103 e segg.) in cui le quattro virtù cardinali che circondano danzando, insieme alle tre virtù teologali, il carro di Beatrice, menano poi nel cospetto dell'amata Donna il Poeta purificato nelle onde del fiume Lete. Tutta l'opera è un curioso tentativo di presentare pensieri cristiani sotto un velo schiettamente classico. Le conversioni che le sette Virtù, nell'aspetto di Ninfe, ottengono dai sette giovinetti che servono ai vizi loro opposti, sono tratteggiate con così vivi colori di sensualità che a mala pena, senza una spiegazione, vi si potrebbe rintracciare una allegoria. La confessione della fede cristiana risuona in bocca di Lia (la Fede) con forma pienamente mitologica: Cibele, la moglie di Saturno, è la Chiesa; Cerere e Bacco sono il pane e il vino della Cena eucaristica; a Pluto è stato dato in potere, per il peccato originale, la discendenza di Prometeo. Anche qui il Boccaccio ha intrecciato alla sua narrazione, che ha vere bellezze, alcuni casi di sua esperienza e alcuni fatti del vivere sociale d'allora nei ceti alti a Firenze e a Napoli. Con l'*Ameto* ha principio la poesia pastorale che ebbe poi tanta parte nella posteriore letteratura d'Italia e d'Europa.

Sempre nella speranza di riguadagnare il favore della sua donna col glorificarla, il Boccaccio compose nel 1342 un altro scritto allegorico, l'*Amorosa Vi-*

sione, che, in tutta la sua disposizione esterna, è una imitazione della *Divina Commedia*, ma n'è molto lontana quanto al contenuto.

Un giorno, il Poeta si è addormentato amorosamente pensando alla sua Fiammetta, e il sogno lo mena in una spiaggia deserta lungo la quale egli va errando disperato. Là gli appare una maestosa figura di donna (probabilmente *la Ragione*) che gli promette di liberarlo da quell'orrendo suo stato e di guidarlo alla più alta felicità, purchè soltanto egli voglia seguirla. Il Poeta v'acconsente ben volentieri, ed essi giungono d'un tratto ad un magnifico castello. Due porte vi danno l'accesso. Una è piccola e bassa, e vi sale una ripida via, la via della vita; l'altra invece è alta, ampia e tale che vi si può giungere senza stento; è questa la via alle gioie del mondo. Il Boccaccio che da principio si mette per quest'ultima, resta persuaso, cammin facendo, per diverse rappresentazioni figurate, della vanità di tutte le cose terrene e mostra desiderio d'esser guidato alla porta angusta. Là egli trova un magnifico giardino dal quale gli giunge armonia di canti e di suoni giocondi. Presso una meravigliosa fontana di marmo egli si separa dalla sua guida, entra nel regno dell'amor sensuale e v'incontra alcune beltà, a lui ben note, dei più ragguardevoli ceti di Firenze e di Napoli. La Fiammetta si trova nell'ultimo gruppo, e il Poeta si giova di quest'occasione per raccontar tutta la storia del suo amore. Quand'essa però, nel più nascosto angolo del giardino, gli ha concesso il maggior dono d'amore, egli le parla della sua guida. Essa allora gli comanda di ritornare da lei e di sottomettersi a lei in tutto; non rinunzi però al suo amore. La guida intanto che il Poeta ha rintracciata, si lascia indurre da lui ad accompagnarlo dalla Fiammetta e allora, essa stessa, da che ha imparato a conoscere la bella, approva l'amore ch'egli le porta. Prima però di mettersi per la difficile via attraverso l'angusta porta, è concesso ancora agli amanti un momento di sosta per ricrearsi, e però essi si collocano in un luogo delizioso per darsi interamente all'amore. Il Poeta allora si sveglia. La sua guida gli sta daccanto e l'esorta a mettersi per la via di sua salvazione. Soltanto allora egli potrà trovar di nuovo la donna ch'egli ama. Il poeta segue il consiglio, e termina così il poema.

Il punto essenziale adunque, che è la purificazione del Poeta dopo che egli ha conosciuto la futilità delle cose terrene, rimane non tocco. Evidentemente il Boccaccio non ci pensava punto seriamente e nelle splendide immagini della sua fantasia dipinge appunto gli allettamenti dei beni mondani, principalmente quelli dell'amore che pure era suo scopo di condannare. Qui pure trapela chiaramente il sentimento del Poeta che non disprezzava punto il vivo e reale splendore delle cose terrene e che rifuggiva dall'ascetismo e dal dispregio del mondo. Quanto differisce dalla Beatrice di Dante questa Fiammetta che, congiunta alla ragione, lo guida alla via di sua salvazione!

Il Boccaccio ha pure imitato nella forma il suo modello. Il poema consta di trenta canti, ciascuno di ventinove terzine e di un verso di chiusa. Soltanto l'ultimo canto ne ha trentuna. Le lettere iniziali dei capoversi delle terzine di tutto il poema formano, posti insieme, due sonetti caudati e un doppio sonetto caudato, che contengono la dedica a Fiammetta. Non ostante queste strette pastoie, impostesi dal Poeta stesso, i versi scorrono liberamente e sono facili da intendere.

Quando il Boccaccio lasciò Napoli per rendersi a Firenze secondo il desiderio del padre, l'affezione di Maria per lui era già raffreddata. Invano, coi più bei parti della sua Musa intesi a farle omaggio, egli cercò di riguadagnarsela. Allora, il profondo dolore che l'ha preso, il dispiacere d'essere da lei separato, cresciuto in un ambiente dove non si trova amore, e la disperazione per la feli-

cità perduta per sempre, furono da lui tratteggiati in un'operetta che molto più profondamente ci colpisce perchè vi risuonano gli accenti di dolore dalla bocca dell'amata donna come se fossero i suoi propri. Con ardito giuoco della fantasia egli ci rappresenta Maria come l'infelice abbandonata e sè stesso come il traditore. Le *Eroidi* d'Ovidio gli hanno fornito i modelli classici per queste intime storie di donne. Questo piccolo romanzo psicologico, magistralmente condotto, composto dopo l'*Amorosa Visione* intorno al 1342, ha il titolo di *Fiammetta* dal nome dell'eroina.

Fig. 52. La [illegible] Boccaccio con Fiorita nell'*Ameto* del Boccaccio, secondo un miniato ritto del XV secolo nella Biblioteca Nazionale di Firenze. V. il testo a pag. 181.

Essa racconta ad altre donne, per loro ammonimento, la storia del suo infelice amore. Nata in alta condizione e fra gli agi, essa ha ricevuto un'accurata educazione e fu quindi maritata ad un gentiluomo che l'adorava. Anch'essa credeva di amarlo, ma un giorno ch'ella ebbe veduto il giovane e leggiadro toscano Panfilo, è presa d'indomabile passione per lui. Dopo breve contrasto, ella si dà tutta al giovane, acceso dello stesso ardore amoroso, e ne segue un tempo della più felice vita d'amore. Ma ecco che d'un tratto Panfilo è richiamato in patria dal padre. Le preghiere dell'amata donna non possono indurlo a rimanere; egli promette tuttavia di ritornare al più tardi fra quattro mesi. Commovente è l'addio del giovane amante dopo un ultimo e beato convegno. Essa lo accompagna fino alla porta e là, sopraffatta dal suo dolore, si sviene. Quand'essa ritorna in sè, si ritrova sola, e però da questo punto incomincia la storia de' suoi dolori. Impaziente ella sta aspettando il ritorno dell'uomo da lei amato. Sempre di nuovo ella trae fuori le pietruzze che essa mette da parte per sapere da quanti giorni egli si trova lontano, e di nuovo le va numerando; sempre di nuovo essa ne va leggendo le lettere e contemplando i doni. Il termine fissato è passato, ed egli non è ancora da lei. Si levano allora in lei tristi pensieri. Ora essa pensa che l'abbia colpito qualche sventura; ora essa osa dubitare della sua fedeltà, e l'assale intanto una cocente gelosia. Mentre essa così va fluttuando fra questi pensieri, da un mercante fiorentino apprende, mentr'egli le offre sue mercanzie, che

Panfilo, in patria, si è sposato ad una bella e giovane fanciulla. È presa allora da disperazione e va deperendo ogni giorno più. Tutto omai è indifferente per lei; soltanto la tormentano dolore e pentimento. Invano tenta il marito, venuto ora in apprensione per lei, di distrarla col soggiornare nell'amena Baia. L'amor suo che tanto ignominiosamente l'ha ingannata, è ora soltanto il suo tormento rinnovato, e le allegre brigate l'ammoniscono soltanto della sua perduta felicità. Qualche volta essa si è consolata col pensiero che Panfilo sia stato costretto al matrimonio; ma poi essa apprende che veramente egli non si è ammogliato, sì bene che l'ha abbandonata per l'amore di un'altra. Questo stato essa non può più sopportarlo e però fa il proposito di togliersi la vita. Alla sola sua fedel nutrice è dato d'impedirle che essa compia il suo disegno, ed ella ora solleva il cuor suo raccontando i suoi patimenti.

Come nessun altro italiano prima di lui, il Boccaccio ha posto a nudo e delineato l'anima della donna innamorata. I punti che nel romanzo ci sembrano non naturali e non veri, dipendono da un vincolo esterno che il Poeta si è imposto. Anche qui infatti, come noi abbiam già notato per altre opere sue, non ha potuto ricusarsi di mettere in mostra le sue cognizioni classiche. Là dove egli fa cotesto, il corso dell'azione si rallenta e la fresca e immediata rappresentazione dell'animo dà luogo alla fredda riflessione. La vita dell'alta società napoletana è leggiadramente dipinta ed è come lo sfondo di questo romanzo del cuore. Lo stile dà a divedere abbastanza chiaro l'influsso del periodare latino.

Finalmente, i diversi momenti dell'amor di lui per la Maria d'Aquino si rispecchiano tutti insieme anche nelle sue poesie liriche, sonetti per lo più. Essa vi si mostra ora come una donna terrena, ora come idealmente elevata al grado di un essere altamente virtuoso secondo la maniera dei poeti del nuovo stile, quale solleva fino a sè il suo amadore. Qui il Boccaccio imita e Dante e il Petrarca, là egli va per la sua via indipendente. Egli però non fu un gran lirico, nè ebbe come il Petrarca l'abilità di osservare e di rappresentare l'intimo animo suo: con questo però, un buon numero di sue poesie non ha difetto di bellezze. Odasi qual leggiadra immagine egli abbia saputo abbozzare della donna sua nei seguenti primi versi di un suo sonetto:

" Su la poppa sedea d'una barchetta,
Che 'l mar segando presto era tirata,
La Donna mia con altre accompagnata,
Cantando or una or altra canzonetta.

Or questo lito ed or quell'isoletta,
Ed ora questa ed or quella brigata
Di donne visitando, era mirata
Qual discesa dal ciel nuov'angioletta ..

Quando Maria, dopo una breve felicità d'amore, d'un tratto l'ha abbandonato, nel seguente sonetto appassionato egli impreca alla serena Baia che è stata la cagione dell'infedeltà della sua donna:

" Perir possa il tuo nome, Baia, e il loco;
Boschi selvaggi le tue piaggie sieno;
E le tue fonti diventin veneno,
Nè vi si bagni alcun molto nè poco.

In pianto si converta ogni tuo gioco,
E suspetto diventi il tuo bel seno,
A' naviganti; il nuvolo e 'l sereno
In te riversin fumo, solfo e fuoco,

Che hai corrotto la più casta mente,
Che fosse in donna, con la tua licenza:
Se il ver mi disser gli occhi non è guari.

Là onde io sempre viverò dolente,
Come ingannato da folle credenza;
Or fosse io stato cieco non ha guari ..

Ma poi la passione a poco a poco si calmò, e, quando la Fiammetta fu

morta, egli compose, come già il Petrarca per la sua Laura, alcuni sonetti per l'estinta che ora dimora felice in cielo, là, dove egli fra poco possa seguirla:

" Che cerchi stolto? che d'intorno miri?
Cenere sparta son le membra, in ch'io
Piacqui già tanto al tuo caldo desio,
E mossi il petto a' pietosi sospiri.
Perchè non lievi gli occhi agli altri giri?
Io dico al ciel, anzi al regno d'Iddio,
Dove più bel che mai il viso mio
Veder potrai e pien de' tuoi desiri. —
Così con meco talora ragiona
La bella donna, vedendo cercarmi
Quel che giammai quaggiù veder non deggio.
Ma come ravveduto m'abbandona.
Piangendo penso come qui impennarmi
Possa, e volare al suo beato seggio.

Delle poesie liriche del Boccaccio che non si riferiscono alle relazioni di lui con la Fiammetta, le più perfette sono le dieci ballate che trovansi inserite nel *Decamerone*. Prima però che noi ci occupiamo di questo libro, che in ordine è la prima dopo le opere giovanili suggerite a lui dall'amore di Maria, vogliam noi trattar brevemente del *Corbaccio*, già avanti ricordato, e delle opere di erudizione. *Corbaccio* o *Labirinto d'Amore* è intitolata la satira in prosa che il Boccaccio scrisse per quella orgogliosa vedova che lo corbellò (vedi pag. 174). L'opera fu scritta nel 1354 ovvero nel 1355 e ha la forma di visione con non irriconoscibile relazione con la *Commedia* di Dante.

Dopo che il Poeta ha rinunciato a darsi la morte per il dolore dell'affronto ricevuto, s'addormenta e vede una visione meravigliosa. Egli va per un fiorito sentiero che si fa sempre più bello. Ma esso improvvisamente si cambia, e il Poeta si trova in uno squallido deserto circondato da alti monti, e s'ode all'intorno il ruggire delle fiere. Mentre s'abbondona alla maggior disperazione, gli si para davanti un vecchio uomo, il morto marito della vedova. Per intercessione della Vergine Maria egli è uscito dal Purgatorio dove è punito per la sua avarizia e per la sua eccessiva indulgenza verso la svergognata vita della moglie, per salvare il Boccaccio dal giardino di Venere ossia dal labirinto d'amore, poichè in esso appunto egli allora si trova. L'urlare delle selvagge fiere che il Poeta aveva creduto d'udire, altro non è che il conversar fra loro di uomini dati all'amor sensuale. Dopo che il Boccaccio, a richiesta di quello spirito, gli ha narrato in qual modo egli siasi lasciato irretire dalla vedova, esso gli fa una descrizione del vero essere delle donne in generale e della sua propria in particolare. Così si spiega dinanzi ai nostri occhi una pittura storicamente interessantissima di costumi a cui la sesta satira di Giovenale deve aver fornito buon numero di tratti, ma che però, nell'insieme e nel tutto, sta da sè e procede da un sagace studio della società di quel tempo. Fra le altre cose vi troviamo alcuni interessanti particolari intorno al belletto e ad altre arti donnesche per accrescere la bellezza della persona. Vi udiamo intanto una veemente diatriba coniugale e impariamo a conoscere le donne nervose e diverse superstizioni. Vere miniature da gabinetto sono le descrizioni della donna litigiosa, della ciarliera che tutto sa e conosce, e della vecchia e odiosa civetta che, sotto i nostri occhi, con gli artifizi della toeletta si cambia in una meraviglia di bellezza. Quando quello spirito ha finito la sua lunga dissertazione, cadono al Poeta dagli occhi come certe croste di cera, ed egli fa voto di odiar d'ora innanzi le donne e di descrivere nel suo libro le loro scelleratezze. Dalla cima di un monte egli getta ancora uno sguardo alla spaventosa valle alla quale è sfuggito, e si ridesta. Quello spirito (la Ragione) ha ora compiuto il suo ufficio, quello di liberare il Poeta dall'amore terreno e di ricondurlo sulla diritta via della vita.

L'opera, nel rispetto della storia della cultura, è di gran valore per noi: ma nei particolari, principalmente là dove si parla della vedova, spesse volte tocca cose tanto ributtanti che non si può perdonare all'autore l'averle descritte, sia pure che egli dovesse sentirsene molto gravemente offeso. Si mostra chiaramente pur qui quella esagerata sensibilità per il proprio lo offeso che poi, presso gli Umanisti, si trasformò in un fenomeno morboso e che noi abbiam già trovata anche presso il Petrarca.

Dall'amicizia appunto del Petrarca il Boccaccio, sempre con maggior zelo e con maggior successo, fu condotto a coltivare gli studi umanistici. La sua venerazione per lui egli l'aveva già espressa, prima di farne la conoscenza personale, in una breve descrizione in latino della vita di lui *(De vita et moribus Domini Francisci Petrarchae de Florentia)*, che fu composta già nel 1348 o nel 1349 e che raccoglie, non senza qualche errore, le notizie, in quanto egli potè procacciarsele, intorno al suo illustre concittadino. Sotto l'influenza del Petrarca e di Virgilio furono dettate le sue Egloghe latine, scritte dal 1351 al 1365 o 1366. Esse trattano, sotto la forma dell'allegoria, che in parte rimane inintelligibile, e che il Boccaccio stesso, in una lettera, ha provveduto di una chiave, non però sempre bastevole, di argomenti di religione, di politica, di morale, di personali del Poeta stesso; ma non hanno alcun particolare valore poetico. Di assai maggiore importanza, invece, sono alcune altre opere latine del Boccaccio, perchè egli si propose di rendere accessibili agli altri le sue cognizioni umanistiche. Il libro intorno ai monti, alle selve, alle fonti, ai laghi, ai fiumi, alle acque stagnanti ossia alle paludi e ai nomi dei mari *(De montibus, sylvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber)* è scritto per uso di lettori non dotti, i quali s'occupano di antichi scrittori, acciocchè, per esempio, non scambino il nome d'un monte con quello d'un fiume e così di seguito. È, perciò, un libro di geografia da consultare all'occasione che intanto si estende a diventar libro storico da che, ai singoli luoghi, si notano i più importanti fatti che vi sono avvenuti. Il Boccaccio ha evitato di proposito di notare i nomi, là dove essi si differenziavano, in uso al suo tempo. Le sue spiegazioni egli le toglie quasi esclusivamente dagli Antichi. Vi sono incorse però alcune notizie strane e inesatte. Con tutto ciò, il libro fu di gran valore per quei tempi.

Molto maggior frutto recò un'altra e più ampia raccolta di notizie erudite, cioè un manuale di mitologia: *De Genealogiis Deorum Gentilium*, in quindici libri, che fu finito dopo l'altro di prima e prima del 10 di ottobre del 1359, perchè appunto in quel giorno morì il re Ugo IV di Cipro al quale esso è dedicato. Più tardi, veramente, vi furono aggiunti altri passi, e la pubblicazione del testo definitivo avvenne nel 1373.

I primi tredici libri dell'opera dànno uno sguardo a tutta la dottrina deistica greca e romana, ordinata secondo le generazioni degli Dei, e v'aggiungono sempre una dichiarazione dei miti che per il Boccaccio, come in generale per il suo tempo, dovevano intendersi allegoricamente. Per lui, come per Dante e per il Petrarca, soltanto la poesia allegorica può aver giustificazione, e a questa sua opinione egli ritorna pur sempre nel suo commento di Dante del quale ora farem cenno. Nel quindicesimo libro finalmente, il Boccaccio protesta contro ciò che l'opera sua contenga dottrine che contrastino a quelle della Chiesa, e insiste espressamente sulla sua ortodossia.

Il libro fu subito tradotto in italiano ed è stato per diversi secoli di grande utilità finchè fu tolto di posto da opere migliori. Per il tempo suo, esso è un glorioso documento di perseverante diligenza; vi è raccolto tutto ciò che si poteva mai trovare intorno a questo argomento, negli scrittori antichi e medievali e tutto ciò che l'autore aveva potuto apprendere nella conversazione coi dotti. Che esso contenga molti errori e che ai nostri giorni non abbia più alcun valore come opera scientifica, s'intende da sè: sarebbe tuttavia molto ingiusto, come pure è avvenuto, di applicare i criteri odierni a ciò che il Boccaccio ha potuto fornire.

Due altre opere sue, come alcuni altri suoi libri italiani, hanno lo scopo di porgere ammaestramenti morali. Il libro *De claris mulieribus*, composto tra il 1357 e il 1362, incominciando con Eva e terminando con la regina Giovanna, offre una serie di vite, brevemente descritte, di donne, tra le quali molte della mitologia, che si sono rese celebri o per alte virtù o per gravi delitti, presentando queste come esempio da fuggire, quelle come esempio da imitare. Poco dopo, il Boccaccio scrisse i nove libri *De casibus virorum illustrium*. Anche quest'opera contiene, per i tempi d'allora, molta materia scientifica, nuova e interessante, e ha goduto lungamente di molta reputazione.

L'opera, con esempi cospicui, è intesa a mostrare la mutabilità della felicità terrena per indurre gli uomini, che al tempo dell'autore occupavano alti gradi sociali, a rinunciare ad ogni loro malvagità e alla loro empietà. Incominciando con Adamo ed Eva, l'autore, nel seguito, reca innanzi non solo la descrizione della vita di uomini, ma anche di donne, intramezzata di molte considerazioni morali. Gli spiriti degl'infelici si mostrano al Boccaccio in sempre nuove schiere e lo pregano di raccontar la loro vita. Egli li compiace e fa ogni volta una esposizione, ora lunga ora breve, dei loro casi, in cui qualche volta gli spiriti stessi entrano a parlare.

In tutte queste opere, il Boccaccio si vale della lingua latina che egli però non aveva alla mano tanto bene quanto il Petrarca. Come il Petrarca, la stimava più nobile della volgare, della quale altresì, nella sua età avanzata, non volle saper più nulla. Solamente l'alta ammirazione per Dante di che era stato preso fino dalla prima gioventù, quale egli volle comunicare anche al suo amico, il Petrarca, come già (v. pag. 174) abbiam veduto, e quale pure cercò di destare nel più ampio giro di persone, lo indusse ad attenersi di nuovo in due opere, per la comune intelligenza, alla lingua italiana, che poi in seguito adoperò assai di raro e soltanto in brevi poesie. Anche prima che gli fosse affidata la cattedra per l'esposizione della *Divina Commedia*, compose, forse nel 1364, in ogni caso non prima del 1351, una *Vita di Dante*, di cui egli magistralmente aveva già prima, in un sonetto, delineata la figura nella seguente maniera:

" Dante Alighieri son. Minerva oscura
D'intelligenza è d'arte, nel cui ingegno
L'eloquenza materna aggiunse al segno
Ch'a sì fu gran miracol di natura.
L'alta mia fantasia penetrò sicura
L'Inferno, il tartareo e poi 'l celeste regno,
E 'l nobil mio volume feci degno
Di compassion e di spirital lettura.

Fiorenza gloriosa ebbi per madre,
Anzi matrigna a me pietoso figlio,
Colpa di lingue scellerate e ladre.

Ravenna fummi albergo nel mio esiglio;
Ed ella ha il corpo e l'alma il sommo Padre
Presso cui invidia non vince consiglio „.

La *Vita di Dante* è piuttosto un elogio del Poeta, per far intendere a' suoi cittadini il torto fattogli, che una descrizione della vita di lui come da noi s'intende. O il Boccaccio aveva a sua disposizione soltanto alcune notizie, ovvero egli non stimò esser suo proprio assunto quello di porgere più minuti particolari intorno alla vita esterna del suo autore. Ciò però ch'egli ha registrato, si riconosce ora dalla critica, quasi senza eccezione, esser vero. La maggior parte dello scritto è occupata da considerazioni intorno la gratitudine che le città devono ai loro figli illustri, intorno alla ingratitudine del volgo, intorno all'amore, al matrimonio, all'occuparsi degli affari pubblici, all'essenza della poesia e alle sue relazioni con la teologia, e simili. Alcune parti leggendarie che il Boccaccio inserisce nella sua narrazione, egli le deve aver tolte in buona fede dalla bocca del popolo. In onta però a tutta la sua ammirazione, non ha egli tutta la piena conoscenza della grandezza del carattere di Dante. Egli considera come procedente dal desiderio di gloria l'attività politica di lui e disprezza, come cosa indegna di un filosofo, il gittarsi nel vortice della politica.

Dalle pubbliche letture che il Boccaccio tenne, negli ultimi anni della sua vita, intorno alla *Divina Commedia*, ebbe origine il suo *Commento sopra la Commedia*, che giunge fino al 17° verso del XVII canto dell'*Inferno*. Egli vi separa e distingue sempre la dichiarazione dell'allegoria da quella delle cose in sè, e questa è assai particolareggiata. In riguardo al circolo de' suoi uditori, pone molte cose che a noi possono parer superflue, e v'aggiunge anche ciò che sta in assai lontana relazione col suo argomento. Il commento nel rispetto estetico vi è interamente tralasciato: come già avanti abbiam rilevato, al XIV secolo faceva ancor difetto l'intelligenza della vera grandezza poetica di Dante. Vi si bada, invece, sopra tutto a definire con gran precisione la dottrina della Chiesa cattolica e ad inserirvi insegnamenti morali. Vi si contiene anche una gran copia d'importanti notizie storiche, e l'opera tutta è uno dei migliori commenti della *Divina Commedia* del secolo XIV.

La più importante opera del Boccaccio, per la quale soltanto il suo nome è noto da per tutto presso le genti colte, è la sua raccolta di novelle il *Decamerone*, che, in riguardo al contenuto suo per la maggior parte, è stato detto altresì l'*Umana Commedia*.

Incomincia con un fosco quadro, con la descrizione della peste di Firenze dell'anno 1348, per tratteggiar poi, con efficace contrapposto, uno dei più leggiadri idilli che noi dobbiamo alla ricca fantasia del Boccaccio. Un giorno di martedì, di mattina, s'incontrano, in una chiesa, sette giovani gentildonne. Pampinea, la maggiore d'età fra esse, fa una commovente descrizione del suo infelice e pericoloso stato in mezzo alla desolata e inselvatichita città e propone alle sue amiche di riparar tutte insieme alla campagna, ad una sua villa e di passar lì tutto onestamente il tempo nel modo più gradito che loro sarà dato. Filomena vi acconsente, ma fa intendere il suo pensiero, che cioè una brigata composta di sole dame non può mantenersi lungamente. Mentre si pensa variamente donde si possano prendere gli uomini che vogliano far parte della società, entrano in chiesa tre giovani. Essi son venuti per veder le loro dame, da loro amate, che si trovano tra le sette donzelle. Pampinea, che è legata di parentela con uno di loro, li prega di aderire alla loro compagnia, ed essi molto volentieri vi acconsentono. L'Eden, al quale dopo poco stante essi si recheranno, è molto lontano da Firenze. Pampinea propone di eleggere nella brigata, ogni giorno per turno,

un re al quale tutti gli altri devono obbedire. A regina per il primo giorno è eletta unanimemente essa Pampinea. Essa lascia libera la brigata al piacer suo fino al pasto del mezzogiorno. Ad una determinata ora si mangia, indi la compagnia si sollazza con la danza e col canto di liete canzoni. Dopo un intervallo di riposo, si raccolgono tutti insieme in un verde e ombroso prato. Poichè il caldo è troppo grande, per dar principio a qualche cosa d'altro, si siedono in giro e passano il tempo raccontando novelle. Ciascuno racconta una novella, l'argomento della quale egli, in quel giorno, può scegliere a suo piacimento. Quando la regina, come l'ultima, ha finito di narrare, il sole è tramontato e al caldo è sottentrata una gradevole frescura. Filomena, allora, assume la dignità reale fino alla prossima sera, e il giorno vien chiuso con una cena, con danza e con canto.

Di questa stessa guisa passano i nove giorni susseguenti. In ciascun giorno si raccontano di nuovo dieci novelle, e ciascuno si chiude con musica, balli e canzoni. Una interruzione dei divertimenti ha luogo soltanto il venerdì e la sera di sabato, nel qual tempo, in memoria della passione di Cristo e della Santa Vergine, hanno luogo preghiere e digiuni. Nella maggior parte dei giorni trattasi nelle novelle un tema già determinato prima. Soltanto a Dioneo è sempre concesso, a sua richiesta, una libera scelta del tema. I racconti della prima giornata, quantunque il contenuto ne sia dichiarato libero, si aggirano quasi tutti intorno a motti e a detti arguti e faceti che hanno scampato qualcuno da qualche pericolo, ovvero hanno indotto altri a far qualche utile riflessione. Nella seconda giornata si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia, oltre alla sua speranza, riuscito a lieto fine. Nella terza, dopo essersi tramutati i novellatori in un altro palazzo, si ragiona di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse. Filostrato, re della quarta, sempre infelice, egli stesso, nell'amore, fa ragionar di coloro i cui amori ebbero infelice fine. In contrapposto, nella giornata quinta, sotto il reggimento di Fiammetta, si ragiona di ciò che ad alcuno amante, dopo alcuni fieri e sventurati accidenti, felicemente avvenisse. Elisa, la regina della sesta giornata, fa raccontar di leggiadri motti, tali, in parte, quali quelli del primo giorno, che scamparono alcuno da perdita o da pericolo o da scorno. Tratti maligni fatti da donne ai loro mariti riferisce il settimo giorno sotto il reggimento di Dioneo. Lauretta, nell'ottava giornata, allarga il tema e fa raccontare di quelle beffe piacevoli in genere che si fanno tutto il giorno, mentre Emilia, nella nona, lascia nuovamente libera la scelta del tema. Nell'ultima giornata, Panfilo è fatto re e fa narrare di fatti magnifici e generosi. L'ultima novella contiene la storia della nobile Griselda che soffrì così rassegnatamente, la qual storia il Petrarca trovò tanto bella che volle tradurla in latino per maggiormente divulgarla. Al dì seguente, la lieta brigata fa ritorno a Firenze e si scioglie in quella stessa chiesa in cui s'è radunata per la prima volta. Con una difesa del suo libro

Trascrizione del manoscritto a pag. 193.

[illegible] tempo [illegible] da per fine alle parole, colui [illegible] Ringraziamo che dopo [illegible] col lamentato [illegible] al [illegible] Et noi, [illegible] [illegible] se la tua grazia [illegible] ci [illegible] Ricordandoci [illegible] ad alcuna [illegible] gnoma l'amerà [illegible].

Qui finisce la decima et ultima giornata del libro chiamato decameron, cognominato prencipe galeotto. Scripto per me francesco d'amaretto manelli di vm d'agosto 1384. deo sit laus et gloria in eternum. ad honorem egregii fiorentini pinjs et beneplacitum et mandatum:

contro gli assalti altrui nel campo della morale e con un ringraziamento a Dio che gli ha concesso di poter compier l'opera, l'autore depone la penna (v. la riproduzione).

I singoli gruppi di novelle sono congiunti fra loro da una dipintura, sempre più nuovamente attraente, della serena e spensierata vita menata dalla piccola brigata nel tempo in cui non si narra alcuna novella. Brevi considerazioni o

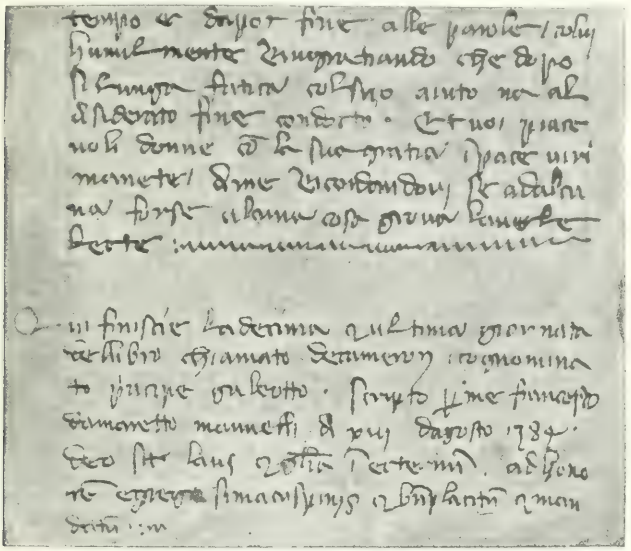


Fig. 33. — Chiusa del *Decamerone* del Boccaccio, secondo il codice Mannelli del 1384 della Laurenziana di Firenze.

di morale o d'altro poste alla fine o in principio formano senza stento il passaggio dall'una all'altra. Quantunque poi in otto giorni dei dieci sia prescritta una determinata materia alla quale resta obbligato il narratore, essa però è sempre assegnata tanto sulle generali che concede la maggior varietà. Difficilmente si può rinvenire in un libro tanta abbondanza varia e multiforme come in questo. Quasi poi del tutto inesauribile pare la fantasia del Poeta e inarrivabile la sua maestria nel presentarci piene di vita le persone tutte a qualunque ceto, anche diversissimo, appartengano. Re, principi, cavalieri, contadini, operai, mercanti, artefici, preti e monaci, ipocriti, impostori, iracondi, sciocchi, innamorati e mariti traditi, donne virtuose e donne disoneste, monache date al vivere allegro, ruffiane e sgualdrine, passano a perdita d'occhio, in una svariata schiera, dinanzi a noi. Il posto, in cui vengono innanzi questi personaggi, mantiene sempre il suo color locale. Ora l'azione, a cui prendono parte, è altamente tragica, ora esse si muovono e operano nel comico più volgare. Storie severe e morali, allegre e immorali, si alternano a vicenda: queste, anzi, prevalgono, perchè somministrano all'autore la materia più

grata. Nelle novelle serie i personaggi del Boccaccio hanno ritennto qualche volta parte di un certo tipo comune e non sempre operano e parlano secondo natura. Ma laddove egli prende la materia sua dalla vita giornaliera, quale tanto acutamente sapeva osservare, ha dato fuori sempre figure insuperabili.

Tra le novelle serie una delle più belle è quella del falco (v. 9) che il Boccaccio asserisce d'aver udita dal suo concittadino Coppo di Borghese Domenichi. Vi è ritratto un profondo e nobile amore che ottiene, finalmente, il premio desiderato. Federigo degli Alberighi, un giovane cavaliere di eletti costumi, ama una donna di nome Giovanna. Egli regalava, giostrava, armeggiava, dava feste in onore di lei, senza che però potesse guadagnarla a sè, finchè divenne povero nè possedette più di un superbo falcone da caccia e di un piccolo podere le cui entrate bastavano appena al suo angusto vivere. Sopportava con pazienza la sua povertà e intanto passava i suoi giorni nel suo podere, cacciando. Ora avvenne che il marito di Giovanna morì e lasciò la sua ricca sostanza al suo unico figlio e, nel caso che anche questo dovesse morire, alla sua donna. Come pertanto la giovane vedova venne col figliuoletto a passar l'estate in un suo podere che era vicino a quello di Federigo, il fanciullo fece conoscenza col giovane cavaliere e prese intanto particolar piacere del magnifico falcone di costui. Il fanciullo, poco stante, ammalò. L'afflitta madre procacciò di appagarne tutti i desideri e spesso gli veniva domandando qual cosa avrebbe mai gradita. Alla fine, egli s'avvisò che sarebbe guarito quando avesse potuto avere il falco di Federigo. La madre fu presa allora da dubitoso pensiero, se cioè avesse potuto pregar del dono del falco quel cavaliere che ella aveva disprezzato. L'amore, però, del figlio ebbe il sopravvento su tutto, e Giovanna decise di recarsi in persona dal suo vicino. Alla mattina vegnente, con una compagna, si mise in via, e da Federigo fu accolta con ogni maggior cortesia. Poichè egli non possedeva alcun che da imbandire all'amata donna, uccise il falco e lo fece apprestare. Dopo il pasto, Giovanna le fa preghiera del falco in nome del suo bambino infermo. Federigo prorompe in lagrime perchè si vede costretto a respingere la prima preghiera della sua donna, e non può pronunciar parola. Giovanna ritorna dolente a casa, e il fanciullo muore. Ma poichè i fratelli di lei la costringono a rimaritarsi, ella si ricorda dei nobili sentimenti di Federigo che hanno fatto in lei così profonda impressione, e dichiara che essa si prenderà lui solo in isposo. Federigo, per tal modo, ritorna ad esser ricco.

Sia qui fatta menzione anche della bella novella dei tre anelli (I, 3), di cui poi si è valso il Lessing nel suo *Nathan*. Scherzi e burle innocenti sono per lo più quelli che i due pittori Bruno e Buffalmacco fanno a diversi loro concittadini. Ne fanno vittima a preferenza il loro compagno d'arte, Calandrino, uomo semplice e credenzone.

Un giorno, s'incontra in lui l'astuto Maso del Saggio il quale ha già udito dire della sua goffaggine e ora gli fa sapere che, in un fiumicello affluente dell'Arno, sempre asciutto nell'estate, si trova una meravigliosa pietra di color quasi nero, l'Elitropia, che rende invisibile colui che la porta con sè. Calandrino si propone subito di farne ricerca e si confida ai suoi amici Bruno e Buffalmacco. Si scambiano questi uno sguardo d'intelligenza e ordinano fra loro la burla da farsi. Alla mattina del giorno che segue, tutti e tre si pongono in via. Calandrino va innanzi a' suoi compagni e raccatta ogni pietra nera. Presto egli n'ha riempito tutto il seno e le tasche fatte con la veste e il mantello. I suoi compagni allora si comportano, tutto a un tratto, come se essi non lo vedessero più e l'ingiuriano perchè egli s'è allontanato da loro. " Se io gli fossi presso, dice Bruno, come sono stato tutta mattina, io gli darei tale di questo ciotto nelle calcagna, che egli si ricorderebbe forse un mese di

questa beffa „; e intanto dà col ciotto nelle calcagna al misero Calandrino. Costui divora il suo dolore per non tradirsi da che egli crede d'aver rinvenuto l'Elitropia, e pazientemente si lascia lapidare fino alla porta della città dove le guardie daziarie sono già state messe a parte del segreto. Calandrino intanto, senza incontrar persona che lo conosca, giunge a casa. Là però la moglie Tessa che era irritata per la sua lunga assenza, l'accoglie con una solenne predica coniugale. Fuor di sè dalla rabbia perchè la pietra, all'apparir di lei, ha perduto la sua virtù, egli bastona la povera donna, e soltanto l'intervento dei due pittori che di nuovo lo beffano nella più fina maniera, impedisce che egli faccia ben altro (VIII, 3). Nello stesso modo è magnificamente raccontata la storia come Bruno e Buffalmacco involino a Calandrino un maiale e come poi, per un incanto, gli dimostrino che egli stesso l'ha rubato (VIII, 6). Alquanto sudicia è un'altra burla che essi gli fanno quando si trovano insieme a lavorare in un podere di Niccolò Cornacchini. Un figlio di Niccolò teneva con sè in quel luogo una ragazza che è veduta da Calandrino. Costui se ne innamora, e Bruno e Buffalmacco fanno in modo, con certa scritta incantata, che essa gli dia retta. Nel momento in cui egli sta per godere della sua felicità, lõ sorprende la moglie, già statane informata prima, e gli dà una meritata lezione in parole e in fatti (IX, 5).

D'insuperabile comicità sono molte scene della vita matrimoniale. In queste, per lo più, fanno le donne la prima parte vendicandosi sui loro mariti della costoro trascuranza o dei loro falsi sospetti, e anche beffandoli senza vera ragione.

Un ricco Aretino, di nome Tofano, aveva una sposa assai bella, detta Ghita, della quale egli era geloso senza alcun motivo. Essa vuol punirlo di ciò e però s'intende a tal fine con un giovane. La loro tresca rimane lungamente celata al marito perchè costui suole ubbriacarsi spesso. Egli però, alla fine, ne concepisce qualche sospetto e vuole andar al fondo d'ogni cosa. Si finge ubbriaco ed è portato in letto dalla Ghita. Quando s'accorge che la sua donna è uscita, egli chiude la porta e sta ad aspettare che quella ritorni. Inutilmente essa si prova a dimostrargli la sua innocenza e ad impetrarne l'accesso. Essa allora s'appiglia ad un'astuzia. Si affogherà nel pozzo, e gli Aretini diranno intanto che il marito di lei, nell'ubbriachezza, ha commesso un delitto e ne andrà la vita di lui. Un grosso sasso è fatto cadere da lei nel profondo del pozzo sì che Tofano, spaventato, esce dalla casa con corda e secchia per salvar la moglie. La Ghita subito si caccia in casa, sbarra la porta e incomincia dalla finestra a far tale schiamazzo che si raccoglie tutto quanto il vicinato. Inutilmente Tofano attesta che la donna mentisce e racconta intanto come è andata la faccenda: nessuno gli crede. I congiunti della donna, sopravvenuti, lo bastonano e si rimenano a casa la mortificata donna. Con gran stento ottiene poi Tofano che essa ritorni da lui, e deve intanto promettere di non essere per l'avvenire mai più geloso (VII, 4).

Senza alcuna ragione donna Tessa inganna il suo semplice marito, il pio stamaiuolo Gianni Lotteringhi. Nell'estate essa se ne sta ad un suo podere, mentre il marito va e viene. L'amante di lei apprende ch'egli è in Firenze da un teschio d'asino conficcato su di un palo nella vigna, volto col muso verso la città, e ottiene d'essere ammesso picchiando tre volte alla porta. Una sera, Gianni ritorna a casa molto tardi e sente picchiare quand'egli è già ito a letto con la moglie. Costei gli fa sapere che quello è un fantasma che si deve scongiurare. Tutt'e due si levano dal letto e vanno alla porta dove la Tessa, tra le formole degli scongiuri, fa sapere al suo Federigo che il marito è in casa e che egli troverà, sotto un pesco nel giardino, una buona cena (VII, 1).

Alcuni racconti, quantunque della maggiore comicità, sono tuttavia tanto osceni che non si può in alcun modo accennarne il contenuto. Un gran numero di novelle ha per soggetto l'incredibile corruzione degli ecclesiastici e delle monache.

Vi si mettono a nudo la loro ipocrisia, l'avarizia, la scostumatezza e l'abiettezza. La comicità, allora, si fa satira mordente.

Appunto, la seconda novella della prima giornata ci racconta come il giudeo Abraam si faccia cristiano dopo che ha veduto tutti i vizi della corte papale. Egli pensa che una religione che di giorno in giorno più potentemente si propaga mentre il suo Capo e tutti i suoi ministri cercano di cancellarla dal mondo, deve esser quella dello Spirito Santo. Con particolar compiacenza però il Boccaccio ci mena innanzi singoli personaggi. Una delle più gustose figure si è quella di frate Cipolla il quale seppe trar profitto dalla credulità dei semplici contadini di Certaldo dove egli soleva recarsi ogni anno per raccogliervi le elemosine. Egli " niuna scienzia avendo, ottimo parlatore e pronto era „. Una domenica d'agosto, ai contadini accorsi a udir la Messa annunzia che, nel pomeriggio, mostrerà loro una reliquia che egli stesso ha portata con sè di Terrasanta, cioè una penna, che l'arcangelo Gabriele perdette al momento dell'annunziazione a Maria. Fra gli uditori però si trovano due furbi giovani che si propongono di beffare il frate. Mentre frate Cipolla stava a mangiare presso un amico nel castello e un suo fante, Guccio Balena, un vero originale come il suo padrone, stava in cucina a far proposte di matrimonio alla grossa e unta cuoca, la Nuta, si cacciano essi nella camera di lui, tolgono la penna di pappagallo (poich'essa era tale) dalla scatola e in suo luogo pongono carboni. Molto prima dell'ora fissata, la piazza ch'è dinanzi alla chiesa, può appena contenere la gente che vi si è affollata, quando finalmente, dopo un sonnellino preso dopo il desinare, in mezzo a un profondo silenzio frate Cipolla incomincia la sua predica. Quando, dopo molte cerimonie, apre la scatola, ecco che vi trova dei carboni. Egli però non è facile a confondersi. Chiude tranquillamente la scatola e a' suoi semplici uditori regala una faceta descrizione d'un suo viaggio a Gerusalemme nella quale, come chiusa, enumera tutte le reliquie stategli date dal Patriarca. Fra esse trovansi pure, chiusi in una scatola perfettamente uguale, alcuni di quei carboni sui quali fu fatto arrostire San Lorenzo. Egli, per disposizione di Dio, in luogo della scatola della penna ha preso con sè quest'altra appunto perchè fra due giorni occorrerà la festa del Santo. Tra un gran pressarsi della folla, mostra allora frate Cipolla quella santa reliquia. Dopo che la gente l'ha ammirato per qualche tempo, ora gli si affolla dattorno e lo regala più che mai affinchè la tocchi con la reliquia. Allora, con grandissimo divertimento dei due compagnoni, egli segna di gran croci le bianche camicie e le giubbe degli uomini e i veli delle donne, e dichiara che i carboni adoperati ripigliano sempre, nella scatola, la loro grossezza. La penna poi del pappagallo, che i due giovani gli hanno resa, all'anno che seguì, gli recò pure una messe ugualmente copiosa (VI, 10).

Raramente però frati e preti rappresentano una parte tanto innocente. Un ipocrita di peggior specie di frate Cipolla è l'abate d'un monastero toscano, " il quale in ogni cosa era santissimo, fuor che nelle opere delle femmine „.

Egli appetisce la bella moglie del contadino Ferondo, uomo molto ricco, ma stolido e geloso, che egli, un giorno, induce con sue parole a venir con lei nel giardino del monastero. Là tiene con loro così edificanti discorsi intorno all'eterna beatitudine e alle opere pie che la contadina domanda al marito licenza di confessarsi dall'abate e l'ha. Al confessionale, la donna prima d'incominciar la confessione, si lagna amaramente di avere un marito tanto semplice e geloso e prega l'abate di un savio consiglio, come cioè si possa rimediarvi. L'abate ha già immaginato il suo disegno e dichiara che nulla vi è di più facile quanto il guarire da tal malattia il marito di lei. Egli dovrebbe morire e andar per qualche tempo in Purgatorio; scorso quel tempo, egli lo risusciterebbe. Come premio per la guarigione del marito, l'abate domanda

soltanto il favore di lei. Egli ne fa tacere gli scrupoli col dimostrarle che la sua santità non ne resta punto offesa da che essa risiede nell'anima di lui, mentre il peccato aderisce soltanto al corpo. Ella, anzi, deve andar molto superba di ciò che la sua bellezza sia piaciuta ad un uomo pio che è abituato a contemplare le bellezze celesti. Col regalo di un prezioso anello e con la commissione di mandargli subito il marito, l'accomiata. Trascorsi alcuni giorni, si presenta Ferondo; gli si dà da bere una bevanda soporifera, indi è posto in sepoltura. La notte seguente, l'abate, con l'aiuto d'un monaco di Bologna, lo toglie di là, gli mette indosso una veste da monaco e lo pone in una oscura buca sopra un fascio di paglia. Quando si desta, gli si fa sapere che è in Purgatorio, gli si dà da mangiare una sola volta al giorno, e prima e poi, le vergate per la sua gelosia. L'abate intanto, coi panni di Ferondo, fa frequenti visite alla moglie di costui e dalla gente è ritenuto per un fantasma. Dopo dieci mesi, il monaco di Bologna fa sapere al semplicione di contadino che egli, per le preghiere dell'abate e della moglie sua, è stato prosciolto dal Purgatorio e che perciò deve ritornare al mondo. Là gli nascerà un bel bambino a cui porrà il nome di Benedetto. Gli si dà da bere di nuovo una bevanda soporifera, e allora co' suoi panni, è riposto nella cassa mortuaria; ritornato in sè, esce dalla sepoltura. Al vederlo, i monaci fuggono, ma l'abate gli rassicura e ingiunge loro di seguirlo con la Croce e l'acqua santa. Con faccia tosta fa raccontare al creduto morto la sua avventura, indi, dopo una predica piena d'unzione, lo rimanda a casa. Nella chiesa però, per il miracolo avvenuto, fa cantare un *Miserere*. Ferondo, a' suoi compaesani, dà notizie, intanto, dei loro congiunti che sono all'altro mondo, e racconta loro molte cose meravigliose intorno al suo soggiorno nel Purgatorio. Della gelosia, intanto, era perfettamente guarito, quantunque egli ora avesse ben ragione di essere geloso (III, 8).

Qualche volta però lo svergognato servo del Signore tocca la meritata pena. Berto della Massa da Imola, uno degli uomini più scellerati, entrò in Venezia nell'Ordine dei frati minori sotto il nome di frate Alberto per continuarvi, sotto la maschera della pietà, l'antica sua vita. Un giorno, diede ad intendere ad una vanitosa e sempliciotta donna di Venezia, donna Lisetta, il marito della quale era mercante e allora trovavasi nelle Fiandre, come l'arcangelo Gabriele si fosse innamorato di lei. Essa è pronta ad accoglier l'Arcangelo presso di sè, e però frate Alberto intraprende a far la sua parte. Ma, trascorso qualche tempo, la Lisetta divulga il suo segreto, onde una notte i suoi congiunti sorprendono il falso arcangelo, che, abbandonate le sue bianche vesti e le sue ali, salta dalla finestra nel canale, lo passa a nuoto e ripara in casa di un " buono uomo „. Costui però, al dì vegnente, lo espone, sulla piazza di San Marco, alle beffe della folla, alle mani della quale, dopo qualche tempo, è strappato da sei frati del suo monastero per fare ammenda in carcere e per tutta la vita di ciò che aveva fatto (IV, 2).

Nell'introduzione al suo libro, il Boccaccio stesso ci ha fatto sapere ch'egli ha scritto per il divertimento altrui le sue novelle. Sovente, ne' suoi giovani anni, egli aveva sperimentato che niuna cosa è di tanta consolazione, quando alcuno è afflitto dal mal d'amore, quanto l'allegro e solleticante conversare. Con questa opera sua, perciò, ha inteso di dar nelle mani, per le ore solitarie, agl'innamorati e alle donne in particolare che non possono svagarsi come gli uomini, un tal modo di consolarsi. Nelle sue novelle allegre, e queste sono di gran lunga le più numerose, egli non si lascia sempre guidare, come già abbiamo notato, dalla moralità. Ogni argomento gli faceva comodo purchè fosse soltanto attraente, comico e arguto. Voleva far ridere e non pensava all'effetto morale: anzi non ne aveva nemmeno la coscienza. Nessun'altra cosa era più lontana dall'intenzione del

Boccaccio di quella dello scrivere un libro che dovesse insegnare l'immoralità: nè egli racconta mai, per sè stessa, una insidiosa novella: sì bene ha sempre dinanzi agli occhi la comicità della situazione. Il Boccaccio fu un figlio del tempo suo, e nel suo *Decamerone* non si rispecchia già la propria malvagità di lui, sì bene la scostumatezza dell'età in cui egli viveva. Egli però c'infonde, nello stesso tempo, un buon dato di ribellione, proprio dello spirito moderno, contro il monacale ascetismo del Medio Evo.

Il titolo greco del libro, *Il Decamerone*, deve provenire dal Boccaccio stesso: esso significa *il libro delle dieci giornate*. Poichè la formazione della parola non corrisponde alle leggi della lingua greca, si è dubitato da alcuni se essa veramente proceda dal Boccaccio stesso: ma egli, come abbiam veduto, aveva soltanto scarsa conoscenza del greco. In ogni caso, il titolo secondario che subito piacque: *soprannominato il principe Galeotto*, per il quale si fa cenno all'ufficio di lenocinio esercitato già per Francesca da Rimini e per Paolo Malatesta dal romanzo *Il Galeotto* (Dante, *Inf.*, v. 127 e segg.), è un'aggiunta posteriore. Le novelle furono composte tra il 1348 e il 1353, fatte poche eccezioni per quelle state scritte prima. Il libro però, da principio, fu pubblicato in singole parti senza il nome dell'autore. Questa nostra opinione è giustificata dall'introduzione alla quarta Giornata, in cui il Boccaccio, riconosciutone omai per autore, si difende contro gli assalti dati alla sua opera. L'argomento delle novelle non fu inventato da lui, sebbene di noi non si possa indicarne in nessun caso una fonte diretta. La maggior parte dei suoi racconti si trova da noi, in un'altra forma, nei *Gesta Romanorum*, nei *Sette Savi*, negli antichi *Conti e Favolelli* francesi, nel *Novellino*, in Apuleio, e così via dicendo. Molto anche gli deve aver fornito la tradizione orale. Ma la più cospicua gloria di lui consiste non nel *quid* della narrazione, sì bene nel *come*. Egli ha elevato ad una vera forma d'arte lo smunto racconto che abbiamo trovato, per esempio, nel *Novellino;* egli è il creatore della novella moderna. Ogni singolo suo racconto è un piccolo dramma. Con manifesta compiacenza vi si descrive la scena dell'azione, e il modo di comportarsi dei personaggi che v'entrano a far parte e ai quali ha sempre dato, per quanto era possibile, un carattere storico, vi è psicologicamente dichiarato. Il racconto principale che fa da cornice agli altri e abbraccia tutta quanta l'opera, sta in ben connessa relazione con essa e non è già, come per esempio nei *Sette Savi* e in altre simili opere, un mezzo artificiale soltanto per cementare in un tutto gli argomenti più diversi.

Ma il Boccaccio, col suo *Decamerone*, si è procacciato un merito assai più grande. In esso, egli ha resa veramente perfetta la prosa italiana. Lo stile per altro, particolarmente in quei punti nei quali si narrano avvenimenti o tragici o molto severi, è veramente troppo modellato sul latino, per cui i periodi diventano alquanti strascicati. Ma sempre meravigliosamente perfetta è l'espressione. Essa incarna perfettamente i pensieri più diversi e riesce uno dei mezzi più propri, fra le mani dell'autore, per tratteggiare i caratteri più vari. D'ogni ceto di persone il Boccaccio ha colto e fatto suo il particolar modo di esprimersi. Ma la più bella alleanza dello stile e della lingua è là dove il Poeta ci pone dinanzi la commedia del tempo suo.

8. La Letteratura nella seconda metà del secolo decimoquarto.

I tre grandi fiorentini, Dante, il Petrarca, il Boccaccio, e sui loro contemporanei e sulle susseguenti generazioni hanno esercitato una influenza molto profonda che si manifesta in innumerevoli imitazioni date fuori dalla metà in poi del loro secolo. La *Divina Commedia* di Dante, alla cui influenza lo stesso Petrarca e il Boccaccio non poterono sottrarsi, diede origine a tutta una schiera di poesie dottrinali che affannosamente correvano dietro alla forma del loro modello, ma non potevano comprenderne nè lo spirito nè la bellezza. Una delle più vaste e comprensive opere di questo genere è il *Dittamondo* (*Dicta mundi*, Ragguagli del mondo) di Fazio degli Uberti che noi conosceremo appresso anche come lirico. Fazio, cioè Bonifazio, discendeva dalla celebre famiglia fiorentina di parte ghibellina che nel 1268 era stata mandata in bando. Il dantesco Farinata (*Inf.*, x, 22 e segg.) era suo bisavolo, e il poeta Lapo, che apparteneva alla scuola del *dolce stil nuovo*, era suo nonno. Le notizie intorno alla sua vita sono scarse e incerte. È certo però che nacque nell'esiglio, probabilmente a Pisa, fra il 1305 e il 1309, e quasi certo ch'egli in diversi tempi fu a Milano presso i Visconti. In ogni modo ebbe uno scambio di sonetti con Luchino Visconti e di esso Luchino glorificò i successori nel *Dittamondo* e in altre sue poesie. La povertà con la quale dovette combattere per tutta quanta la vita, lo costrinse a piaggiare non degnamente i potenti. Nella sua giovinezza condusse una vita inquieta, dissoluta ed errabonda, e sembra ch' egli sia stato anche in Francia e nelle parti meridionali della Germania. Morì intorno al 1370. La sua maggior opera poetica che incominciò a scrivere dopo questo periodo dei suoi errori giovanili, lo tenne occupato poi per tutto il rimanente della vita e rimase incompiuta per la sua morte. La maggior parte ne deve esser stata scritta tra il 1350 e il 1360, ma, nel corso del tempo, fu anche rimaneggiata ed ebbe anche alcune aggiunte.

Il *Dittamondo* è un poema dottrinale, storico-geografico, in terzine, inseritovi un gran numero di saghe diversissime. L'esterna imitazione di Dante si risente in particolar modo sul principio. Appare in sogno al poeta la Virtù e gli raccomanda di ritornare alla via del bene. Destatosi, egli si confessa de' suoi peccati presso un eremita e intraprende, dopo che ha superato gli assalti d'una odiosa vecchia, l'Invidia, un lungo viaggio ad istruzione sua propria e del prossimo. Tolomeo gli descrive brevemente il mondo e l'incoraggia nel suo cammino. Solino allora intraprende a guidarlo per le tre parti del mondo allora conosciute. Il punto di partenza è il Lazio, in cui si mostra ai pellegrini una nobile matrona, in lacere vesti vedovili, Roma, dalla cui bocca noi apprendiamo un'arida storia dell'eterna Città nell'antichità e nel Medio Evo. Dal Lazio, il poeta, con la sua guida, percorre passo passo la restante Italia insieme alle isole, la Grecia e la Penisola balcanica, la Scandinavia, la Germania e l'Austria, la Francia, l'Inghilterra, la Spagna, l'Africa allora conosciuta, e, dell'Asia, la Terra santa, dove il poeta, dopo una esposizione della storia biblica ch'egli pone in bocca ad un pellegrino, s'interrompe.

Noi, oggi, non possiam più trovar nessun gusto a quest'arida e monotona esposizione. Una gran parte di essa non è che l'opera di Solino, *Collectanea rerum memorabilium*, posta in terzine. Oltre a ciò, l'autore si giova di Orosio, di Plinio, di Livio, d'Isidoro di Siviglia, di Pomponio Mela. Le stesse invettive politiche, che qua e là vi sono inserite contro la Curia, contro l'Imperatore e altro, scemano d'interesse di contro alle liriche di Fazio che trattano lo stesso argomento. La parte più importante per noi, ai nostri giorni, sono le molte allusioni, del resto fuggevoli per lo più, a leggende e a saghe antiche e medievali. Nelle parole, nelle immagini e in certi piccoli tratti trapela, per tutto il poema, l'imitazione della *Divina Commedia*, che è il criterio che il poeta stesso ci ha posto fra le mani per giudicar dell'opera sua.

Il più originale e più abile imitatore di Dante è stato Federigo Frezzi. Nacque a Foligno intorno alla metà del secolo XIV, e dopo una gioventù spensierata e data agli amori, entrò nell'Ordine dei Domenicani. Intorno al 1402 fu eletto Provinciale dell'Ordine con residenza a Roma: ma poi, nel novembre del 1403, Bonifazio IX lo nominò vescovo di Foligno. Al rompere dello scisma, egli si pose dalla parte di Gregorio XII. Prese parte, nel 1414, al Concilio di Costanza e morì probabilmente in questa città nel 1416 dopo che, ancora nel 1415, con altri ecclesiastici, ebbe compiuta certa ambasceria a Narbona. Aveva dedicato il suo poema, intitolato il *Quadriregio*, al suo protettore Ugolino Trinci che nel 1386 erasi fatto signore di Foligno e che non poco aveva contribuito al cambiamento di condotta fatto dal giovinetto. Immaginata per tempo, l'opera, tuttavia, non fu finita che tra il 1400 e il 1403.

In corrispondenza col titolo, essa è divisa in quattro libri, nei quali il poeta descrive un suo allegorico pellegrinaggio per i quattro regni dell'amore, di Satana, dei vizi, delle virtù. Nel regno d'Amore egli è indotto da Venere e da Cupido a sempre novelli amori con le ninfe di Diana, i quali non vanno mai a finir bene. Poichè egli si vede ingannato sempre di nuovo, confortato da una dotta conversazione con le ninfe Taura e Panfia e dai saggi consigli di Ugolino Trinci, segue egli, nel secondo libro, una nuova guida che è Minerva. Essa lo mena giù nell'Inferno (v. la figura a pag. 201). Nel ritorno, egli passa per una regione che appartiene ugualmente al regno del Diavolo ed è una immagine del mondo dei vizi e della sorte de' suoi abitatori. Dopo che il poeta, come ultima cosa, ha veduto la splendida città regale di Satana, e, mirando nello scudo cristallino della sua guida, ne ha riconosciuto il vero essere, egli abbandona il regno del male e per una via che mena in alto, si aggira, nel terzo libro, per i regni dei sette peccati mortali. Finalmente, nel quarto libro, entra nel regno delle virtù e segue la guida di Enoch e di Elia che lo scorgono nel cospetto di Temperanza. Là lo accoglie Umiltà, e quindi egli giunge da Fortezza, da Prudenza e da Giustizia che gli porgono molti insegnamenti e sferzano intanto i vizi del mondo. San Paolo guida ora il poeta per il regno di Fede. Nel regno di Speranza, trova il Purgatorio per il quale egli passa appunto nel momento in cui n'è liberata l'anima del celebre condottiero Pier Farnese. Il poeta, così purificato, può omai, guidato da Carità, salir di cielo in cielo fino al cospetto di Dio. Come ha raggiunto quest'ultima meta, egli ritorna alla Terra.

Il Frezzi si è provato ad indurre nella descrizione dei suoi quattro Regni la maggior possibile varietà. Anch'egli ci mena innanzi, nelle singole parti, eroi e savi dell'antichità e dei tempi cristiani, cavalieri, sapienti, martiri, patriarchi.

Ci fa apparir dinanzi personaggi del tempo suo e s'intrattiene a parlar con loro. Ma tutte queste figure scompaiono e sbiadiscono in mezzo a quella sua soverchiante dottrina e allegoria. Essi non hanno vita. L'architettura dei quattro regni è certamente originale di contro a quella di Dante, ma è molto goffa e manca interamente di chiarezza. L'esposizione, come quella di Fazio degli Uberti, si attiene strettamente al suo modello, ma è sempre piacevole, e alcuni punti non si può negare che abbiamo potente slancio.

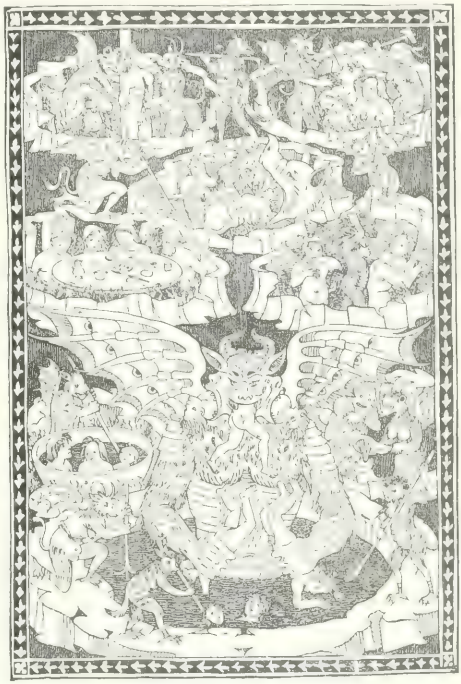


Fig. 34. — L'Inferno nel *quadrecolo* di Fazio degli Uberti, secondo una edizione comparsa a Firenze nel 1508, nella R. Biblioteca di Dresda. V. il testo a pag. 200.

Le altre imitazioni della *Divina Commedia* son ben lontane, quanto al valore, da queste di Fazio e del Frezzi. Ristoro Canigiani, un fiorentino che morì a Lucca nel 1380, rimaneggiò a Bologna, intorno al 1363, il *Fiore di virtù* (cfr. pag. 71) in 41 canto in terzine, sotto il titolo: *Il Ristorato*. Jacopo del Pecora da Montepulciano scrisse una *Fimerodia* in terzine. Dal 1390 al 1407 egli languì nelle prigioni di Stato di Firenze perchè vi era venuto da Siena per indagarne, per corruzione, i segreti di Stato e ciò per il duca Gian Galeazzo di Milano, col quale, allora, i fiorentini erano in guerra. Là, prima del 1395, compose il suo poema. Egli vi celebra, sotto allegorica forma, l'amore di Luigi Davanzati per l'Alessandra de' Bardi che castamente ne respinse ogni istanza. Quest'inetto poema, oltre quella di Dante, sentì l'influenza anche dei *Trionfi* del Petrarca e dell'*Amorosa Visione* del Boccaccio. Giovanni da Prato, che noi conosceremo appresso anche come scrittore di novelle, in un suo oscuro poema che, come pare, è rimasto incompiuto e che egli da principio voleva chiamar *Filomena*, si faceva guidare dalle sette Virtù al loro Regno, tratto fuori da loro dalla Selva degli errori. Il poema: *Il Pome de Bel Fioretto*, composto in ottave intorno al 1400 dal notaio Domenico da Prato, imita soltanto la forma della visione dantesca e la lingua, e descrive, nel resto, il giuoco del Pome al quale, in un verde prato, il Bel Fioretto, prendono parte e la donna del poeta e una schiera di altre belle dame.

La lirica d'amore di questo tempo soggiace per lo più alla influenza del Petrarca senza che però ne resti totalmente cancellata l'azione di Dante e del dolce stil nuovo. Si coltiva anche in particolare, accanto ad essa, la poesia morale e la didattica che ha ugualmente per modello il Petrarca, e si svolgono intanto con vigore le forme poetiche popolari. Del gran numero degli imitatori del Petrarca, dei petrarchisti, che nella seconda metà del secolo XIV composero poesie morali, politiche, d'amore, senza che per lo più abbiano mai uguagliato il loro modello, saranno ricordati qui da noi alcuni soltanto e brevemente, in parte perchè l'opera loro letteraria è troppo tenue per poter giustificarne un'ampia trattazione, in parte perchè spesso, intorno alla loro vita, non abbiamo notizia e le loro poesie giacciono ancora inedite. A Firenze poetarono Ricciardo degli Albizzi, Lorenzo Moschi, Coluccio Salutati (1331-1406) che noi appresso conosceremo anche più da vicino, il mercante Cino di messer Francesco Rinuccini, che più di tutti fa conoscere nelle sue poesie maggiore influenza dantesca (forse 1350-1407), e Antonio degli Alberti (forse 1358-1415). Nelle altre parti di Toscana troviamo Federico di Geri d'Arezzo, Gano da Colle, e Buonaccorso di Montemagno il maggiore, da Pistoia. A Padova poetarono due amici del Petrarca, Giovanni Dondi e Francesco di Vannozzo, l'ultimo dei quali è conosciuto in particolare come autore di una lunga frottola (componimento poetico in istrofe di un numero arbitrario di versi d'una stessa rima, chiuse alla fine da un verso breve la cui rima determina quella della strofa susseguente) intorno ai giuochi aleatori, e come autore, anche, d'una corona di sonetti nei quali egli esalta Gian Galeazzo di Milano come futuro signore d'Italia. Di Gian Galeazzo stesso rimane ancora una copiosa raccolta di poesie. A Venezia, tra il 1370 e il 1416, poetava Marco Piacentini, i sonetti del quale, manierati, erano attribuiti, pur nel nostro secolo, al Petrarca. A Napoli, finalmente, troviamo Guglielmo Maramauro che tenne carteggio col Petrarca, il conte Bartolomeo di Altavilla, sposo a una sorella dell'Acciaiuoli, alla quale il Boccaccio dedicò il suo libro *Delle donne illustri*, Paolo dell'Aquila e Landolfo di Lamberto.

Ai petrarchisti appartiene anche Fazio degli Uberti (v. pag. 199), anche se egli, come era da aspettarsi dopo il suo *Dittamondo*, qua e là, pure nelle sue liriche, reca alcune tracce dell'influenza di Dante. Come lirico, Fazio appartiene ai migliori poeti del XIV secolo. Molte delle sue rime d'amore ci fanno conoscere un vero, profondo e appassionato sentimento, accoppiato a semplicità e perfezione di espressione, in particolare alcune sue canzoni. La sua più bella canzone d'amore gli fu ispirata dalla disperata sua passione per Ghidola Malaspina. In una sequenza di strofe egli vi descrive, per efficace contrapposizione al suo dolore, la gioia e la festa che suscita dovunque la bella primavera. Le due prime strofe della canzone che forse è stata scritta secondo certa reminiscenza della canzone di Dante per l'inverno, suonano così:

" I' guardo fra l'erbette per li prati,
E veggio isvariar di più colori
Gigli, viole e fiori.
Per la virtù del ciel, che fuor gli tira.
E son coperti i poggi, ove ch'io guati,
D'un verde, che rallegra i vaghi cuori,
E con soavi odori
Surge l'orezza, che per l'aere spira;
E qual prende e qual mira
Le rose che son nate in su la spina,
E così par ch'amor per tutto rida;
E 'l desio che mi guida

Però di consumarmi il cor non fina,
Nè farà mai, s'i' non veggio quel viso,
Dal qual più tempo stato son diviso.
Veggio li uccelli a due a due volare
E l'un l'altro seguir tra gli arboscelli,
Col far nidi novelli,
Trattando con vaghezza lor natura.
E sento ogni boschetto risonare
Dai dolci canti lor che sì son belli,
Che vivi spiritelli
Paion d'amor, creati alla verdura.
Fuggit' hanno la paura
Del tempo che fu lor cotanto greve,
E ciascun par fra sè viver contento.
E io, lasso! lo tormento,
Ch'io mi distruggo come al sol la neve.
Perchè lontan mi trovo dalle luce
Ch'ogni sommo piacer seco conduce „.

Le poesie politiche di Fazio mostrano pure grande entusiasmo e certo slancio pieno di forza. Veramente, nel 1336, egli si lasciò indurre a farsi beffe, in una sua canzone, dell'ambasciatore fiorentino Alessio Rinucci quando costui inutilmente sollecitò in pro di Firenze la resa di Lucca da Mastino della Scala sotto la cui protezione si trovava allora il nostro poeta; ma, in quelle altre poesie che non furono scritte per guadagnarsi il favore dei potenti, egli ebbe un ben più alto ideale. Fu il primo che vagheggiò la costituzione di un regno d'Italia, nazionale, ereditario, con la sede in Roma, dopo che le speranze per un risorgimento d'Italia, poste da lui in Lodovico il Bavaro e in Carlo IV, miseramente erano andate fallite. Nella sua più bella canzone politica egli fa sì che la stessa dea Roma esprima questo pensiero. Per effettuarlo, l'augusta matrona non volge più gli occhi suoi alle genti straniere, sì bene essa stessa esorta la canzone a rivolgersi soltanto ai potenti italiani:

" Canzon mia, cerca il talïan giardino,
Chiuso d'intorno dal suo proprio mare,
E più là non passare „.

Gli stessi pensieri egli fa esprimere dall'Italia in una sua magnifica canzone ch'egli lanciò contro Carlo IV quando l'andata di costui a Roma (a. 1368) ebbe così misero fine.

Fazio finalmente compose, nella sua vecchiaia, anche alcune liriche morali, tra le quali i suoi sonetti intorno ai peccati mortali devono essere annoverati fra i migliori di questo genere. Legato a lui e al Petrarca di stretta amicizia fu anche il medico Antonio Beccari da Ferrara, che nacque nel 1315 e morì intorno al 1363. Non ostante la grande venerazione che aveva per Dante, nelle sue poesie egli è quasi schiettamente petrarchista e reca molti tratti di somiglianza con Fazio. Si occupò anche di studi filosofici e matematici e forse insegnò all'Università di Ferrara. Visse rilassato nella sua gioventù e non potè mai, come mostrano alcune sue poesie, in onta dei migliori proponimenti, rinunziare al giuoco dei dadi; anzi, come giullare, viaggiò molto. In età avanzata, si convertì come il suo amico. A questo tempo, perciò, si riferiscono le sue rime pie. Scrisse, inoltre, molte altre poesie politiche e morali, fra le quali trovasi molto di buono.

Per certa loro particolare schiettezza e per un giusto giudizio intorno alla situazione politica del tempo, vanno segnalate le rime del fiorentino Bruscaccio da Rovezzano, scritte tra il 1393 e il 1409, tali che sono tutto un brano di storia fiorentina. Del poeta non sappiamo nulla. Abbiam già veduto (pag. 202) come Francesco di Vannozzo credesse d'aver trovato nel Duca di Milano, Gian Galeazzo Visconti, il bramato signore d'Italia. L'esortazione a prendersene in mano la si-

gnoria fu fatta allo stesso principe, nel 1401, dal sanese Simone Serdini, detto il Saviozzo. Nacque del 1360, menò una vita errabonda servendo diversi signori, e finì intorno al 1420, col darsi la morte nelle carceri di Toscanella. Scrisse anche molte rime amorose, parte in terzine e in forma di sirventesi, e, inoltre, canzoni di natura morale. È trascurato nello stile, latineggiante nella lingua, e oltre al

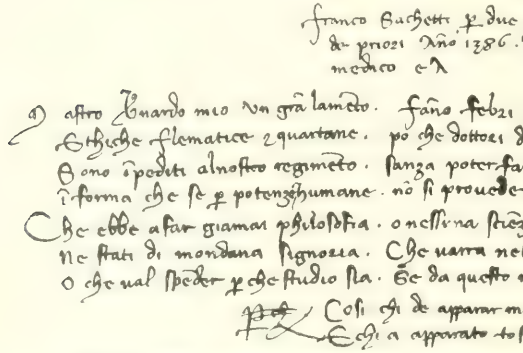
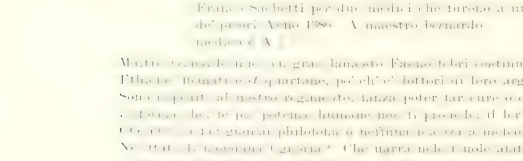


Fig. 37. Sonetti di Franco Sacchetti dell'anno 1386, secondo l'originale che si conserva nella Laurenziana di Firenze.

Petrarca, di cui egli esagera l'apparato mitologico, ripete da Dante una maggiore influenza sulle sue poesie, e nelle sirventesi la ripete dalla poesia popolare. Nasce da tutto ciò una ben strana mistura. In questo rispetto, egli ha già molte cose comuni coi poeti volgari del XV secolo. Sono pure di soggetto morale, per la maggior parte, anche i sonetti e certo numero di canzoni del fiorentino Franco Sacchetti (forse dal 1330 fino forse al 1400: v. l'illustrazione posta qui sopra), della cui vita conosceremo appresso alcun che di più particolareggiato. I suoi versi sono pieni di lamenti intorno all'ignoranza del suo tempo, intorno al rapido scomparire dei buoni costumi che fa presentire la prossima fine del mondo, intorno alle guerre continue e agli odi di parte e intorno a cose simili. Lo stile di queste poesie ha alcun che di angoloso e di ruvido, e l'esposizione n'è disadorna e arida. L'espressione non di rado è sforzata e trascurato il verso. Poco

Trascrizione del sonetto:



meglio poi gli son riuscite le poesie politiche sebbene se ne traveda in ogni parte lo spirito profondamente austero e l'entusiasmo per la buona causa, che gli suggeriscono qualche volta le parole più efficaci.

Per ogni grave avvenimento che tocchi la patria sua, egli prende in mano la penna. Quando Pisa nel 1362 fu vinta in guerra da Firenze, egli rinfaccia alla nemica città la sua superbia:

" In mar comun, se ben nel cor discerno,
Tu non tenevi a pena il Re eterno,
Sì, ti parea sovr'ogn'altra esser grande! „

Anche lui, come Fazio, assale vigorosamente, nel 1368, Carlo IV e papa Urbano V dopo il loro infruttuoso convegno di Roma. Erasi sperato che sarebbe venuta da loro l'umiliazione degli oltraggiosi signori, e, in luogo di ciò, essi opprimevano anche di più i giusti. Volto a Cesare, gli dice:

" Conquider i tiranni, com'è giusto,
Dovevi, e i Comun tutti universi
Metter in pace nella dritta via.
Tutto per e converso par che sia:
Tu lasci il lupo, e vai drieto all'agnello „.

È, anzi, evidentemente manifesto che questa poesia del Sacchetti, guelfo di parte, è una imitazione della canzone del suo concittadino ghibellino, che si trovava in esiglio. Quando il Sacchetti, nel 1376, ebbe veduto co' suoi occhi gli spaventosi orrori che le milizie papali ebbero commesse in Romagna, assalì arditamente in una sua canzone papa Gregorio XI che conduceva la guerra in luogo di promuovere la pace:

" . . . . Che posson dir quelli
Tartari, Turchi e gli altri infedeli,
Veggendo i gran pastor a Dio ribelli,
E che lor vita si ne' vizi casca? „

Nel 1378 giubilò, nel tumulto de' Ciompi, per Salvestro de' Medici perchè potè condurre alla vittoria la parte del popolo; nello stesso anno però espresse anche il suo compiacimento per ciò che s'apprestasse di nuovo il fine alla tirannia della plebe nella quale quella rivoluzione era degenerata. Nel 1390, egli incita tutti gl'italiani contro il potente nemico della sua patria, Gian Galeazzo Visconti, lontano in ciò di gran lunga dalle adulazioni degli altri poeti che celebravano in costui il futuro signore d'Italia.

Poco riuscito è, invece, il poema eroicomico, in quattro canti e in ottave, la *Battaglia delle belle donne di Firenze colle vecchie.*

Le donne belle di Firenze, delle quali si fa l'enumerazione, si son raccolte in un giardino per vari loro divertimenti, ma vi sono disturbate da una brutta vecchia, di nome Ogliente, che esse, alla fine, mettono a morte. Per farne le vendette, si levano su tutte le vecchie ed escono a battaglia con le giovani. Esse restano uccise tutte, e la sola dalla parte delle giovani che cade in battaglia, è richiamata alla vita da Venere e da Giove.

L'enumerazione delle beltà fiorentine che è lo scopo principale del poema, è arido e monotono: la descrizione della battaglia è una lunga nota, e soltanto è riuscita bene la struttura delle stanze. Il vero campo, invece, del talento poetico del Sacchetti si è il leggero e popolare componimento della ballata, del madrigale, e della caccia. La ballata, la forma della quale fu pure usata dai poeti dell'arte,

che le attribuirono però altro contenuto, era rimasta sempre cara al popolo, congiunta alla danza.

Un bel numero di principi di canzoni a ballo universalmente note, in parte anche evidentemente disoneste, è stato inserito dal Boccaccio nel suo *Decamerone*. Alcune di esse si sono conservate oltre ad alcune altre ch'egli non ricorda. Il Sacchetti si attiene per lo più alla maniera popolare e nelle sue ballate ha immagini leggiadre nelle quali sovente egli amministra anche qualche colorito comico e satirico, come, per esempio, là dove lungamente va enumerando chi veramente debba o non debba prender parte ad una danza. Una delle sue più note ballate, una delle più belle che la letteratura italiana possegga, è quella che incomincia:

" O vaghe montanine pasturelle
D'onde venite sì leggiadre e belle?
Qual è il paese dove nate sète,
Che sì bel frutto più che gli altri adduce?
Creature d'Amor vo' mi parete,
Tanto la vostra vita adorna luce!
Nè oro nè argento in voi riluce,
E, mal vestite, parete angiolelle ".

E cosa tutta cara è l'*Innamorato Prato*, di cui così suona la prima strofa:

" Su la verde erba, e sotto spine e fronde,
Giovinetta sedea
Lucente più che stella.
Quando pigliava il prun le chiome bionde,
Ella da sè il pignea;
Con bianca mano e bella;
Spesso tornando a quella
Ardito, più che mai fosse altro pruno ".

Il poeta sta contemplando la leggiadra battaglia e conclude

" Dicendo nel mio avviso:
Volesse Dio ch'io diventassi pruno! ".

Altre ballate parlano dell'amore in ogni suo stadio diverso; altre inveiscono contro le donne vecchie; altre ritornano a dir di cose morali. Piccole, ma leggiadre immaginette di genere idillico recano anche i madrigali. Fin dal secolo XIV abbiamo noi esempi di questa forma di poesia.

L'adoperano già il Petrarca e il Boccaccio. Derivando da *mandra*, madrigale significa canto pastorale. Da principio, inquantochè cantava soltanto di prati e di boschi, di caccia e di pesca, esso conservò per lo più, presso i poeti dell'arte, il suo carattere campestre. Più tardi invece, massime nel secolo XVI, degenerò in una specie di trastullo, in una forma vuota che si poteva riempire con ciò che più si voleva. Il Sacchetti l'adopera digià per fare osservazioni morali. Da principio era una strofa di endecasillabi con due o tre piedi *(pedes)*, ognuno di tre versi d'una stessa costruzione, spesso legati fra loro da una rima, e di uno o due paia di versi rimati nella chiusa. Assai presto però furono usati anche i settenari che noi già troviamo presso il Sacchetti.

Intorno a questo tempo venne in uso anche un'altra forma di poesia popolare che fu detta delle *Cacce* e che vivacchiò soltanto per un secolo. Essa deve probabilmente l'origine sua al madrigale e da principio descrisse veramente il corso di una caccia, come si può vedere dagli esempi più antichi che descrivono cacce alla volpe, al daino, al capriolo, alla quaglia. Presto però il contenuto

divenne assai più vario. Il motivo necessario per una caccia è pur sempre ancora la descrizione d'un avvenimento che si effettua nella più rapida maniera. Le Cacce, pertanto, descrivono battaglie, ovvero una caccia all'amante, il quale s'è accostato di soppiatto alla sua bella e che è inseguito quand'ella d'un subito grida al soccorso, pesche di granchi o di pesci, il vociare di diversi venditori, un incendio, la ressa in un mercato, e cose simili. Spesse volte ci sono esse pervenute senza nome d'autore. Il metro non ha regola: adopera tutti i versi dall'endecasillabo al verso più breve e imita l'inquieto affrettarsi dell'azione, le bestemmie dei soldati, il cicalecciо delle donne, il vocìo dei mercanti, l'abbaiare dei cani. Un paio o due di versi rimati ne formano di regola la chiusa. Abbiamo tre Cacce del Sacchetti, che sono le più belle di questo genere.

La più leggiadra rappresenta una schiera di fanciulle che corrono allegramente per la selva e raccolgono fiori, stanno ad ascoltare il canto degli usignuoli e osservano il diportarsi delle bestie selvatiche finchè le sbandano, una dall'altra, lampi, tuoni e un potente acquazzone:

" Timidetta già l'una all'altra urtando
E stridendo s'avanza, via fuggendo;
E gridando, qual sdrucciola, qual cade,
Qual si punge lo piede.
Per caso l'una appone lo ginocchio
La 've reggea lo frettoloso piede;
E la mano e la vesta
Questa di fango lorda ne diviene,
Quella è di più calpesta:
Tal ciò c'ha colto lassa e tal percote,
Nè più si prezza e pel bosco si spande.
De' fiori a terra vanno le ghirlande,
Nè si sdimette per unguanco il corso.
In cotal foggia e ripetute note,
Tiensi beata chi più correr puote.
Sì fiso stetti il dì ch'io le mirai,
Ch'io non m'avvidi, e tutto mi bagnai ".

La seconda Caccia del Sacchetti descrive fanciulle che passano a guado per un fiume per farsi pesare dal mugnaio; la terza, una battaglia.

Una pittura vivamente colorita d'una battaglia ci dà anche Giannozzo Sacchetti, fratello di Franco, che, per aver preso parte ad una congiura contro lo Stato, fu decapitato il 15 di ottobre del 1379, importante in particolare per aver ritratto i costumi delle soldatesche e il gergo da loro usato. Tutti questi canti popolari, cioè ballate, madrigali, cacce, erano posti in musica. Il Sacchetti stesso musicava i suoi versi, e noi conosciamo ancora i nomi di trentadue musicisti di quel tempo. Uno dei più fecondi e dei più segnalati fra essi fu Francesco Landini il Cieco, da Firenze, che visse dal 1325 al 1397. Egli perdette la vista, nella prima gioventù, per pustole sopravvenutegli. Abbandonato così a sè stesso, si consacrò alla musica, s'acquistò presto molta perizia suonando gli strumenti più diversi e ne inventò un nuovo, la Sirena. Suonava l'organo in modo meraviglioso, e però egli era detto anche Francesco dagli organi. Il re di Cipro, Pietro il Grande, lo incoronò d'alloro a Venezia. Egli stesso scrisse alcune ballate che però non hanno gran valore.

Ballate e madrigali scrisse anche Matteo de' Griffoni da Bologna (1351-1426), del quale abbiamo altresì una lauda e una cronaca latina di Bologna. Le sue poche poesie sono per lo più di soggetto morale. Ingegno molto versatile fu pure Niccolò Soldanieri da Firenze, del quale sappiamo soltanto che morì il 21 di settembre del 1385. Abbiamo di lui tutta una schiera di noiose canzoni morali contro l'amor sensuale, intorno all'amicizia, intorno alla instabilità della fortuna,

intorno alla potenza della morte, intorno alla crapula, intorno alla simonia e simili, che ricordano il fare di Guittone (v. pag. 28) e dei più antichi moralisti. Compose tuttavia anche buoni sonetti e graziosi madrigali, ballate e cacce. Probabilmente quest'ultima forma poetica fu coltivata per la prima volta da lui. Le tre poesie di questo genere che abbiamo di lui, descrivono vere cacce.

Al tono popolare si accostano più di tutti i madrigali e le ballate di Alessio di Guido Donati, che si discosta, invece, dagli altri poeti nella struttura del verso per l'uso frequente di sdruccioli, nei quali non già la penultima sillaba, come altrove, ma la terzultima della parola che fa rima, porta l'accento. Le sue poesie sono sovente di una sensualità non dissimulata.

Qui, vediamo una monaca che, stanca della vita del chiostro, vuol gittar via velo, cocolla e rosario, e correr dietro all'amante in vesti di giovinetto. La, una coppia di amanti si gode qualche ora di felicità, mentre la vecchia madre della fanciulla dorme. Un'altra fanciulla dice:

" In pena vivo qui sola soletta
Giovin rinchiusa dalla madre mia.
La qual mi guarda con gran gelosia.
Ma io le giuro alla croce di Dio
Che, s'ella mi terrà qui più serrata,
Ch'i' dirò: Fa' con Dio, vecchia arrabiata;
E gitterò la rocca, il fuso e l'ago,
Amor, fuggendo a te di cui m'appago ..

Egli è come se, in questi versi, s'intendesse il tono che risuona a noi così di frequente, nel *Corno miracoloso del fanciullo,* dai canti popolari tedeschi.

Accanto al Sacchetti però si trova a mala pena un poeta, che, per quella corrente letteraria che intorno a quel tempo irruppe in Firenze, sia stato tanto caratteristico e siasi provato in tanti campi quanto il fiorentino Antonio Pucci, vissuto forse dal 1310 fino, forse, al 1390. Egli ebbe in patria l'ufficio di Campanaro del Comune al quale ottemperava col suonare, nelle date circostanze, le campane del palazzo della Signoria, ed era anche pubblico banditore, anche incaricato, forse, ufficialmente di recitare le sue poesie dinanzi alla folla, ciò che era una istituzione che di fatto si trovava in Firenze e anche presso altri Comuni, per esempio, presso quelli di Siena e di Perugia. Apparteneva adunque al popolo più basso, nè ebbe alcuna istruzione letteraria. Tutte, pertanto, le opere sue hanno un carattere popolare. In un certo numero di sonetti egli è il continuatore dei poeti satirico-umoristici del secolo XIII, quando, per esempio, prorompe in invettive contro i monaci e le donne, quando si lamenta che un certo Andrea gli ha venduto una gallina vecchia, che poi gli costò quasi i denti nel mangiarla, ovvero quando va su tutte le furie perchè continuamente altri lo va pressando per aver canzoni e sonetti, e chi gliene fa la commissione non lo risarcisce poi nemmeno della carta, ma si crede già d'aver fatto molto quando gli paga un quartuccio di vino.

Di quale riputazione abbia goduto il Pucci come poeta, è dimostrato anche da una quasi insignificante corona di dodici sonetti, che sono una specie d'ammaestramento d'arte per compor sonetti, e che furono scritti da lui per il figlio d'un Podestà fiorentino. In un altro sonetto porge la ricetta per fare una zuppa, e come egli non fosse del tutto insensibile ai gusti materiali ci è dimostrato dal suo prezioso capitolo in terzine: *Le proprietà di Mercato Vecchio,* nel quale egli ci presenta una viva e gustosa immagine della vita popolare della sua città.

Ha veduto molte piazze in diverse città, nessuna però può valere quella di Mercato Vecchio. Per ciò appunto intende di descriverla minutamente. Così, noi impa-

riamo a conoscere tutto ciò che là si va movendo: medici, mercanti, salsicciai, speziali, macellai, calzolai, cambiamonete, pollaioli, fruttaiuoli e simili. Ogni possibile tesoro là è posto in vendita: fin gatti e gatte là si possono comperare. In particolare poi sono enumerate coscienziosamente tutte le ghiottonerie che si hanno nelle diverse stagioni. Queste enumerazioni vanno congiunte a fuggevoli, ma graziose e variate immagini del fare di quanti s'affollano là sul mercato: serve che fanno la spesa di casa, giovani contadine con fiori e frutta che accolgono volentieri gli scherzi che loro si fanno, l'incantevole spettacolo offerto dalla piazza nella stagion di primavera, giuocatori che fanno baruffa, quindi afferrano il coltello e s'ammazzano, giovani signori e cavalieri che si danno buon tempo e giuocano coi dadi a chi deve pagar lo scotto, allegre brigate che festeggiano, secondo lor costumi, il Natale e l'anno nuovo.

Lo stesso tono realistico si rinviene anche nei diciannove sonetti caudati che fanno un tutto insieme e che dal Pucci stesso furon chiamati il *Sonetto d'Amore*.

È una specie di dialogo o colloquio tra il poeta, il sonetto e la donna amata, in cui il sonetto fa da mediatore fra i due. Il Pucci lo manda a lei pregando d'essere da lei esaudito. Ma il sonetto ne riceve un aspro rifiuto. Il poeta però non se ne sgomenta. Anzi, egli manda di bel nuovo il sonetto alla sua donna e finalmente, dopo altre ripulse, è accolto da lei con favore. Conchiude poi con una descrizione dei toccati godimenti, nella quale nulla manca di chiarezza, e con un ammonimento ai giovani intorno al modo di perseverare nell'amore, ciò che sicuramente li condurrebbe a toccar la meta.

Il Pucci si occupò volentieri anche delle donne. In un sirventese, che probabilmente è una imitazione d'una poesia di Dante, ora perduta, intorno alle sessanta più belle donne di Firenze, egli va enumerando le più belle che nel 1335 vivevano nella sua città; in un altro, descrive, sino ai più minuti particolari, le bellezze della sua donna, e in un componimento di settantacinque ottave introduce due uomini, a ciascuno dei quali tocca regolarmente un'ottava, a disputare intorno alle donne.

Il primo le assale con sempre nuovi esempi che per lo più son tolti dalla Bibbia, dalle favole e dalle leggende classiche e dalla storia dell'antichità, e anche dalla vita giornaliera. In una stanza, dice che le donne sogliono andar alla chiesa col rosario alle mani come se volessero molto pregare. Quando invece si trovano insieme alla chiesa, non pregano nè Dio nè Santi, ma una dice: " Le mie galline non voglion più mangiar grano! „, e l'altra dice: " Questo mi ha fatto la gatta! „, e si lagnano delle balie e delle fantesche. L'altro difende le donne, e nella stanza di chiusa, in cui alternatamente sono assegnati, a ciascuno dei due disputanti, due versi, il nemico delle donne si lascia andare alla seguente asserzione, cioè che, poichè non si può vivere senza le donne, egli è ben contento di far la pace col suo avversario; tutt'e due allora, vanno a bere.

La medesima materia è stata trattata dal Pucci anche in prosa, in modo però che l'assalto alle donne occupa tutta quanta la prima parte e finisce con un sonetto appunto contro di esse, stato mandato da Giovanni Butto al Pucci. La difesa delle donne, che segue subito, ha per introduzione la risposta a questo sonetto, da parte del Pucci, con le medesime rime, e seguono le ragioni che confutano l'avversario punto per punto.

Come vero poeta popolare, il Pucci stimò che fosse pure suo dovere il levar

la voce ad ogni grave avvenimento che toccava il Comune, e il farla valere. I cittadini, in queste poesie d'uno di loro, scorgevano soltanto l'espressione del loro proprio pensiero, e quelli ch'erano al timone dello Stato tenevan conto di questo esternar di pensieri che faceva loro conoscere la volontà del popolo. Egli si servì per lo più della forma del sirventese. Nel 1333, piange col popolo quando Firenze fu afflitta da una inondazione; nel 1346, per la carestia; nel 1348, per la peste. Con infiammata ira e con giusta onta, nel 1337, si volge contro Mastino della Scala, che vuol ritenere Lucca ai Fiorentini e la cui causa sempre più volge al peggio. Egli segue in tutti i suoi momenti la guerra nata tra Firenze e Pisa per il possesso di Lucca, della quale Pisa erasi insignorita con l'aiuto di Mastino. Tocca la sconfitta che i Fiorentini patirono nel 1341: tratta, nel 1342, dei precedenti della compra di Lucca e protesta nello stesso anno che sia conchiusa la pace con Pisa, nella quale il capitano dei Fiorentini, il Malatesta, deve acconciarsi ad essere aspramente assalito per la sua indolenza nell'operare. Nell'anno che seguì, il Pucci celebra in una ballata la cacciata del Duca d'Atene e a lui stesso pone in bocca, in forma di sirventese, un canto lamentoso, uno dei tanti lamenti di cui già avanti (pag. 141) abbiam tenuto parola. Quando nel 1362 scoppiò una nuova guerra tra Firenze e Pisa, durata fino al 1365, il Pucci tenne sempre informato degli avvenimenti il popolo. Sono sette canti in ottave, con una chiusa in forma di sonetto. Che questi canti fossero composti uno ad uno e subito dopo gli avvenimenti e recitati in pubblico, è dimostrato dal loro contenuto e dalla forma, poichè il poeta si mostra sovente non ben certo del procedere dei fatti, e, appunto come i cantambanchi d'allora, incomincia con l'invocazione di Dio o di Cristo o di Maria insieme ai Santi, e nella chiusa si rivolge al pubblico.

Il Pucci era estremamente superbo della sua città nativa come abbiam veduto dalla sua stessa poesia sul Mercato Vecchio. Da questo suo sentimento ebbe origine anche il suo tentativo di voltare in terzine la Cronaca del Villani (v. pag. 140) per renderne accessibile il contenuto anche agli uomini comuni, inspirar loro ugualmente lo stesso entusiasmo per il luogo del loro nascere e metterli a parte delle dottrine politiche. Un intero capitolo fu da lui consacrato a Dante, e in esso l'arida poesia diventa più animata. Il *Centiloquio*, come il Pucci stesso volle intitolar questo suo libro perchè doveva contener cento canti, è rimasto non finito. I primi novanta canti seguono la storia della città di Firenze fino all'anno 1336 quando i Fiorentini intrapresero la guerra di Lucca.

" Mancaci qui la prosa per rimare:
Ma se Villan, figliuol dell'Autore
Vorrà, potremo ancora seguitare;
Se non vorrà, mi scuso a te, Lettore ".

Così finisce il novantesimo canto. Nel 1343, il Pucci riprese il suo lavoro, ma soltanto per aggiungervi un canto intorno a Firenze, alle sue famiglie e alla sua costituzione in quel tempo. Le forze mancanti impedirono a lui, vecchio, di poter finire. In un sirventese che allora fu molto letto, descrisse egli, nell'età di anni 79, tutti i crucci della vecchiaia.

Il Pucci fece anche ciò che facevano i veri cantambanchi, che, oltre agli avvenimenti del giorno, recavano innanzi ai loro uditori le storie dei cavalieri e ogni sorta di cose. I soggetti, fin dal XIII secolo e anche prima, dalla Francia erano

passati in Toscana parte indirettamente per l'Italia superiore, parte direttamente per diverse vie, per mezzo di pellegrini, di mercanti e d'altri, e in Toscana si erano interamente connaturati. Il Pucci se ne giovò con tutta libertà e v'incastrò anche tradizioni popolari. Re e regine, cavalieri e signori, Papa e Imperatore, stregoni e fate, Dio e i Santi, entrano in questi racconti il cui intento principale si è quello di far accadere possibilmente molte e molte cose. L'esposizione è arida per lo più, molto semplice e ingenua, in cui i più alti personaggi si comportano come quelli del volgo. La lingua però non manca di grazia e leggiadria. Anche il Pucci adopera l'ottava, che fin da principio fu il metro più consueto, in Toscana, per simili componimenti poetici. Egli stesso si ricorda come autore nella *Istoria della Reina d'Oriente*, nell'*Istoria di Apolonio di* Tiro, nel *Gismirante*, nella *Madonna Lionessa*. Probabilmente appartiene a lui anche il *Bel Gherardino*, e forse gli appartengono anche alcuni altri componimenti, venuti anonimi a noi, di questo genere poetico che allora cominciò a venir molto in fiore. Anonimo, per esempio, ci è stato tramandato il *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, che procede da una medesima fonte col *Filocolo* del Boccaccio e che risale al principio del secolo. Spesso furono poste in rima anche delle novelle del Boccaccio, come la *Lusignacca* (l'usignuolo), il *Cerbino* e altre.

Ricorderemo qui ancora qualche altra composizione storica di questo tempo. Gorello d'Arezzo compose in terzine, come il *Centiloquio* del Pucci, una cronaca aretina che va dal 1310 al 1384. Buccio di Ranallo, che morì di peste nel 1363 in età d'anni intorno a settanta e del quale noi possediamo ancora una vita di Santa Caterina scritta nel 1330 in settenari che rimano fra loro due a due, e un sonetto politico, compose nel suo dialetto una cronaca rimata, in 1254 strofe di quattro versi alessandrini ciascuna, ciascuna con una rima sola, che racconta gli avvenimenti della sua città nativa, Aquila, dal 1252 al 1362. Il cantambanco Pietro da Siena, detto Pietro Canterino, racconta in tre canti in ottave la morte e la sepoltura del Conte di Virtù. Da ignoto autore finalmente, e intorno a questo tempo, fu pur recata in ottave la *Passione del N. S. Gesù Cristo*, e probabilmente appartiene al medesimo poeta la *Resurrezione di Gesù Cristo*. L'autore non è certamente il Boccaccio al quale la *Passione* da alcuni è attribuita, ed è ancora disputabile se essa sia del sanese Niccolò Cicerchia. La *Passione*, quantunque rozza nella composizione del verso, è tutta ispirata da un profondo sentimento religioso e ha un modo di esprimersi meravigliosamente efficace.

La forma lirica e drammatica della poesia religiosa continuò non interrotta per tutto questo secolo. In particolare, possediamo molte laude, anche queste tramandate per lo più senza nome d'autore. I più noti fra i poeti di laude di questo tempo sono frate Ugo de' Vinaccesi da Prato, col soprannome di frate Panziera, e Bianco da Siena (dal 1345 sino forse al 1400). Nella gran copia di laude venute fino a noi, se ne trovano alcune veramente belle e animate da profondo sentimento.

La prosa si svolse pure con molto vigore anche nella seconda metà del XIV secolo. Sovra tutto, l'esempio dato dal Boccaccio nel *Decamerone* suscitò un gran numero d'imitazioni. Fin dal 1378 il notaio Giovanni del Pecorone da Firenze, a Dovadola presso Forlì, dove egli era stato mandato in esiglio per ragioni politiche, compose una raccolta di novelle che dal nome suo fu detta *il Pecorone*,

Un giovane fiorentino, il cui nome *Aureto* è una trasformazione di *auctore* (autore), s'innamora, a Forlì, della monaca Saturnina e, per questo, si fa monaco e cappellano nel chiostro dove essa vive. Si fa presto fra loro una relazione intima, perchè essi però ordinano fra loro di trovarsi ogni giorno ad una data ora in parlatorio e d'abbreviare il tempo raccontando novelle. Tutto ciò si fa in venticinque giorni, e ne risulta una raccolta di cinquanta novelle, o meglio di cinquantatrè, poichè i diversi manoscritti non vanno d'accordo. La maggior parte di questi racconti non sono altro che estratti più o meno fedeli della Cronaca del Villani. Delle altre, due sono rimaneggiamenti di due novelle del Boccaccio, due provengono da Apuleio, una da Livio, e le altre trattano argomenti già noti d'altronde, quale, per esempio, quella del mercante di Venezia. Il contenuto n'è in parte molto lubrico senza però che ne resti tocca la morale dei due narratori che si appagano di un sospiro e tutt'al più si scambiano un bacio. Nelle vere novelle, la narrazione non è punto inetta, troppo priva, tuttavia, d'ornamenti. Come nel *Decamerone*, ogni giornata si finisce con una ballata d'amore. Queste poesie sono abbastanza leggiadre; ma ripetono spesso gli stessi pensieri.

Ser Giovanni ci è noto anche come poeta. Ventun sonetto, che formano un piccolo canzoniere, trattano della sua relazione con la Saturnina, ed essa ci si fa dinanzi piena di vita in un sonetto che appartiene ad una corona di altri sedici così detti: *Vanti di donne*. Si presenta una donna e costei descrive la sua propria vita. Era questa una forma poetica, allora molto gradita, che ha avuto la sua origine dalle iscrizioni rimate poste sotto le pitture a loro dichiarazione. Anche in questi sonetti, Ser Giovanni si mostra assai più abile che nelle sue novelle.

Assai meglio ci è nota la vita di un altro imitatore del Boccaccio, Giovanni Sercambi, che in patria ebbe alti gradi e fu molto reputato. Era nato il 18 di febbraio del 1347 a Lucca dove suo padre era farmacista. Lucca riebbe, nel 1369, la sua libertà dall'imperatore Carlo IV pagandogli una grossa somma di denaro dopo che era stata qualche tempo resa serva dai Pisani che l'aveano tolta ai Fiorentini. A poco a poco la famiglia dei Guinigi ebbe il maneggio degli affari. Dopo il 1392 essa fu onnipotente, e nell'anno 1400 Paolo Guinigi fu assoluto signore della città. Tutto cotesto fu opera principalmente di Giovanni Sercambi, il quale esercitava la professione del padre, ma la sua ambizione lo sospinse presto nella carriera politica, ed egli vi giunse fino al grado di gonfaloniere di giustizia che era allora l'ufficio più alto. Morì il 27 di marzo del 1424. Non pare che restasse contento del tutto della gratitudine della casa dei Guinigi. In una cronaca molto importante scritta in italiano, della sua città, egli si lamenta di tutti i danni da lui sofferti per l'amicizia sua coi Guinigi. La cronaca, che si conserva tuttora nell'autografo originale e che nella sua prima parte (fino al 1400) va adorna di molte illustrazioni interessanti, probabilmente di mano stessa del Sercambi (v. la figura) va dal 1164 al 1423 e reca intercalate molte citazioni di poeti contemporanei e di anteriori e novelle che hanno intenti morali e politici. Nella seconda parte la narrazione è quasi soffocata da prediche di cotesto genere. Interi passi del *Dittamondo* (v. pag. 199) e del poema di Dante vi sono intercalati. Le novelle il Sercambi le ha tolte dalla sua raccolta, nella quale imita il *Decamerone*. Un manoscritto in cui erano comprese cento novelle, divise in dieci giornate, è andato perduto; e però non possiamo affermare se era quella una

prima compilazione o se una scelta definitiva fatta tra le 155 novelle della raccolta pervenuta fino a noi. Il racconto che fa come da cornice alle novelle, è una imitazione molto inetta di quello del Boccaccio.

> Quando nel 1374 infieriva la peste nella città di Lucca, una brigata di uomini e di donne, di ecclesiastici e di laici, di maritati e di scapoli, ordina di fuggir dalla città e d'intraprendere un viaggio per l'Italia. Si raccolgono essi, una domenica di febbraio, in una chiesa e partono sotto la guida d'un certo Luigi. Lungo tutto quanto il viaggio, si distribuiscono tra i viaggiatori i diversi uffici. Questi devono attendere alla cucina, quelli ai giuochi, alle danze, ai divertimenti; gli ecclesiastici all'edificazione spirituale, mentre l'autore ha l'ufficio di raccontar le novelle. Tra l'uno e l'altra

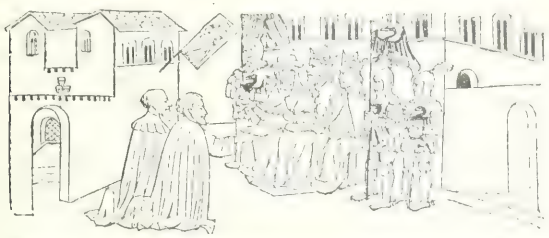


Fig. 36. — Giovanni Sercambi nel cospetto dell'Imperatore Carlo IV, secondo una illustrazione nella Cronaca del Sercambi stesso, riprodotta nell'edizione del Bongi. Lucca, 1892-93.

> intanto, noi apprendiamo dove si trovi, in quel momento, la brigata viaggiatrice, e a che cosa attenda. Come nella sua cronaca, così anche in questo suo racconto principale il Sercambi ha inserito spesse volte dei versi tolti ad altri poeti ovvero al popolo stesso.

I singoli personaggi che prendono parte a questo lungo viaggio che verso Sud si spinge fino a Reggio di Calabria, Squillace e Brindisi, e verso il Nord fino a Treviso e a Genova, non sono minimamente tratteggiati o delineati nel loro carattere, come sono per esempio quelli nei *Canterbury Tales* del Chaucer. Le novelle, quanto agli argomenti scelti, sono molto più varie e copiose di quelle del *Pecorone*, ma, nella loro scelta, il Sercambi non ha avuto come Ser Giovanni alcun disegno ben determinato. Tutto ciò che gli capita fra le mani, egli getta dentro quella sua cornice, cioè favole e orientali e classiche, fatti veri e invenzioni della fantasia popolare, storie di cavalieri e leggende cristiane. Attinge alle cronache contemporanee, alla storia romana, alla tradizione popolare, al Boccaccio, del quale non meno di venti novelle egli ha fatte sue: una, anzi, per due volte. In questi suoi raffazzonamenti va cambiando i nomi delle persone e i luoghi e trasforma in caricature, col suo aggiungere e col suo togliere, i racconti già stati tessuti da altri con arte sapiente. Poche sono, relativamente, le novelle sue che toccano della vita contemporanea. Oltre le solite storie d'infedeltà coniugale, nelle quali hanno una parte principale preti e monaci, v'incontriamo soltanto alcuni avari, alcuni stolidi e alcuni vili spaccamonti, che non sono mal tratteggiati. La satira politica vi è rasentata appena. Quantunque poi le novelle del Sercambi abbiano un manifesto scopo morale che si fa conoscere in ciò appunto

che il narratore appresta ai viziosi, in molti racconti, un tristo fine, sono esse tuttavia oscene oltre ogni credere. Egli ha inventato tutto un repertorio suo proprio per designar con circonlocuzioni le cose più comuni. Quello che oggi è più pregevole in queste novelle, si è la varietà dei soggetti trattati: gli studiosi di novellistica comparata vi posson trovare favole e racconti in una forma che loro è finora sconosciuta. Come opera d'arte, però, il libro non ha valore. La stessa forma n'è del tutto trascurata. Il Sercambi non aveva cultura e però non poteva migliorare il suo stile giovandosi dei modelli latini. Difficilmente gli accade di comporre un dialogo che abbia vita, e sovente egli non è stato in grado di condur bene a fine un periodo incominciato. Ne viene a soffrire perciò anche il senso.

Un imitatore del Boccaccio, di gran lunga più degno, è stato Franco Sacchetti che noi già (pag. 204) abbiam giudicato come poeta. Egli discendeva dall'antica e celebre famiglia guelfa, già nemica degli Alighieri, e nacque nel 1330. Restò orfano da giovane e fu mercante; più tardi però si diede anche agli uffici pubblici. Morì di peste nel 1400, pianto giustamente da' suoi concittadini che vedevano in lui il cittadino timorato di Dio, integro del costume, amante della verità, giusto e prudente. Compose 300 novelle, delle quali sventuratamente un gran numero è andato perduto sì che noi ne possediamo ora 223 sole, in parte anche incomplete. È possibile che siano state composte in diversi tempi, ma sono state raccolte soltanto negli ultimi anni di vita del poeta. La raccolta fu incominciata probabilmente nel 1392 e finita certamente non prima del 1393. Il Sacchetti non ha voluto alcuna narrazione che faccia da cornice alle altre, e anche nel resto è indipendente rispetto al Boccaccio che egli veramente considerava come un modello inarrivabile. Scrisse le sue novelle per procacciare alla gente una distrazione in quei tristi tempi di guerre, di penuria e di peste, e, anche, per dar qualche insegnamento morale. Le considerazioni morali che si trovano nella chiusa d'ogni novella e che spesso assumono il tono più severo e però si trovano in strana contraddizione con le cose scherzose narrate prima, furono aggiunte probabilmente, come anche le riflessioni che servono d'introduzione, allora soltanto che s'incominciò a formar la raccolta.

Negli argomenti scelti, il Sacchetti evita interamente i racconti cavallereschi e le fiabe fantastiche; ne sono esclusi poi del tutto i racconti lubrici. Non trattasi di narrazioni lungamente ordite e drammaticamente esposte, ma soltanto di aneddoti brevi che l'autore viene offrendo al circolo de' suoi lettori. Egli osserva con molta sagacia la vita che lo circonda, quella in particolare degli agiati borghesi, le loro debolezze, le loro ridicolaggini e le loro magagne, e tutto ciò va rappresentando in piccoli quadretti, piccoli sì, ma finamente disegnati, che, senza volerlo, fanno pensare alla pittura fiamminga. Gli argomenti, pertanto, delle novelle sono tolti quasi esclusivamente alla vita contemporanea ovvero ad un passato che è ancora nella memoria di tutti; in parte l'autore stesso fu presente al fatto da lui raccontato. Satireggia ipocriti, spilorci e smargiassi, l'avarizia, l'ignoranza e la balordaggine degli ecclesiastici, ufficiali venali, cattivi giudici, difettosi ordinamenti cittadini, scostumate, vane e neghittose donne. Egli poi, il più delle volte, rende ridicole le persone che fa oggetto della sua satira, con questo che colpisce i loro difetti o con una parola arguta o con qualche tratto che loro vien giuocato. Si trova perciò, nelle sue novelle, tutta una schiera di persone spiritose e argute che, con le parole e coi fatti, sferzano le debolezze umane. Là

dove poi questi burloni non possono adempiere questo loro ufficio, l'adempiono invece gli avvenimenti stessi che succedono. È piccolo, relativamente, il numero delle novelle in cui ci si presentano situazioni ridicole sol che quelli che vi si trovano, si siano resi colpevoli di qualche cosa. Alcune narrazioni poi sono tanto vivacemente condotte che si potrebbero chiamare Cacce in prosa.

Per la storia dei costumi del tempo, questa raccolta di novelle del Sacchetti sono una ben ricca miniera. Egli sa, con fine tatto, scovar fuori le più comiche figure e queste dar subito a conoscere efficacemente per mezzo delle loro parole e delle loro azioni. Come non imita il Boccaccio nella scelta de' suoi soggetti e nel modo d'incorniciarli, così sa rimanersi da sè anche nella forma. Non fabbrica periodi lunghi, non racconta molto, ma introduce i personaggi da sè stessi ad operare. Molto spesso perciò fa uso d'una viva forma di dialogo, tolta alla vita giornaliera, con insuperabile naturalezza e nella più pura lingua fiorentina. Nè rifugge, per meglio tratteggiare i ceti più bassi del volgo e gli stranieri, dall'usar modi di parlare che son propri della plebe, e dal colorir col dialetto le parlate, sì che diventa sempre più veramente vivace.

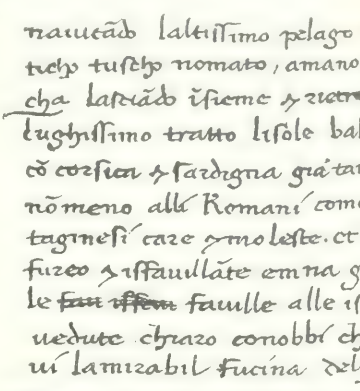


Fig. 37. — Alcune linee del *Paradiso degli Alberti* secondo l'autografo (1ª metà del secolo XV), che si conserva nella Riccardiana di Firenze.

Il Sacchetti ha pure espresso i suoi sentimenti di pietà, di timor di Dio, volti tutti al miglioramento degli uomini, nei suoi *Sermoni evangelici*, che contengono pie considerazioni e avvertimenti e cose simili. Furono concepiti perchè fossero lettura edificante, e recano molti esempi tolti alla vita giornaliera e anche brevi racconti presi dall'antichità e dalle leggende cristiane. Non si può determinar con certezza il tempo in cui essi furono composti: ma dev'essere dopo il 1378.

Finalmente devesi pur qui ricordare il *Paradiso degli Alberti* (v. la figura di sopra). È un romanzo venuto a noi senza titolo e incompiuto, del quale è provato essere autore Giovanni Gherardi da Prato soprannominato l'*Acquettino*. Nacque il Gherardi tra il 1360 e il 1367, studiò leggi a Padova e fu notaio e avvocato. S'intendeva un poco anche d'architettura: almeno, tra il 1420 e il 1425, col Brunelleschi egli attendeva alla fabbrica della cupola del Duomo di Firenze. Essi

Trascrizione del Manoscritto.

manicando l'altissimo pelago ab-
biendo tutto nomato, amano ma-
cha lasciando insieme di vedere pe-
lunghissimo tratto l'isole baleari
con corsica et sardigna già tanto
non meno alli Romani come al car-

però non andavano sempre d'accordo, e di ciò fa testimonianza uno scambio di sonetti avvenuto fra loro. Il Gherardi attese molto fino dalla gioventù alla poesia ed ebbe ripetutamente l'ufficio di esporre pubblicamente la *Divina Commedia*

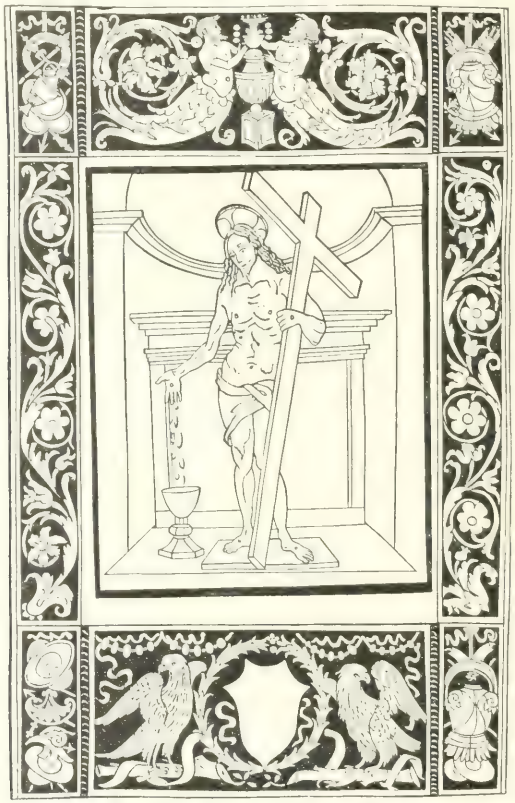


Fig. 58. Frontispizio dello *Specchio della vera Penitenza* secondo la stampa fattane in Firenze nel 1495, ora nella Riccardiana di Firenze. Vedi pag. 218.

a Firenze. Fino al 1425 dichiarava in pubblico, nei giorni di festa, anche le canzoni morali di Dante. Carico di debiti si ritirò prima del 1427 a Prato e morì dimenticato e in grande povertà prima del 1446.

Abbiam già veduto (v. pag. 201) che egli fece anche una inetta imitazione della *Divina Commedia*, e possediamo di lui molte cose per lo più mediocri, cioè ballate, sonetti, canzoni, rime politiche, morali, amorose, nelle quali imita Dante e anche il Petrarca, un poema intitolato *Giuoco d'Amore*, che, sotto una veste allegorica, descrive realmente una festa del primo di maggio, e un pio e allegorico Trattato

di divozione e di carità, in cui sono inserite preghiere in terzine a Dio, alla Vergine, ai Santi. Giovanni compose in età avanzata il suo romanzo, ma ne annodò l'azione a veri avvenimenti dell'anno 1389. Nel suo modo di esporre, intende di seguire le *tre corone fiorentine:* Dante, il Petrarca, il Boccaccio.

Egli ci prende dapprima con sè in un suo viaggio immaginario attraverso la Corsica, la Sardegna, la Sicilia e altri paesi, facendo continue considerazioni morali intorno alla futilità delle cose umane. Un indugio alquanto più lungo nell'isola di Cipro, che è l'isola di Venere, gli porge occasione per dichiarare l'essenza dell'amore, e l'autore cita a questo proposito versi di Dante. Condanna l'amor sensuale e si propone di seguir soltanto l'amore vero e virtuoso (libro I). Ora egli si riposa alquanto dal suo viaggio faticoso e fa poi sue riflessioni intorno alla gran gloria della Toscana. Questa gli sembra grande in particolare nel rispetto religioso. Passa perciò a descrivere un suo viaggio per i diversi luoghi di pellegrinaggio nell'Apennino. Nel ritorno, trova la lieta compagnia del Conte Carlo da Poppi. Guido del Palagio racconta la lunga novella della fondazione di Prato e di Melissa, figlia di Ulisse, che, trasformata da Circe per gelosia in uno sparviero, è liberata per caso, in Toscana, da quella malìa. Mentre pur si disputa intorno alla possibilità e all'impossibilità di tale trasformazione, sopraggiunge Luigi Marsili (v. pag. 224) al quale è deferita la questione per essere definita. Il Marsili, fondandosi sull'autorità di Sant'Agostino, dichiara tali trasformazioni come opera ingannatrice del Diavolo e racconta, come prova, una sua storia. La compagnia, alla fine, fa ritorno a Poppi. Prima che vadasi a dormire, il Marsili va dissertando intorno a ciò, se l'autorità di un saggio re o l'autorità di una saggia legge sia migliore, e si dichiara, fondandosi sulla dottrina aristotelica, per quest'ultima. Il terzo e il quarto libro e anche il quinto, fin dove è stato scritto, ci conducono nell'amena villa di Antonio degli Alberti da Firenze, detta *il Paradiso*. Tutta una brigata di uomini di molta considerazione, per invito avutone da Antonio, vi si trattiene per alcuni giorni. Una spiritosa conversazione su diversi argomenti, nella quale sono introdotte anche alcune novelle, fa loro passare il tempo. Chi ama di più i suoi figli? il padre o la madre? è questo il tema del primo giorno. Nel secondo, il Salutati (v. pag. 224) parla della generazione dell'uomo e del modo con cui entra in lui l'anima razionale, seguendo l'opinione di Dante; Biagio Pelacane e Luigi Marsili parlano della felicità dell'uomo, il primo fondandosi su Aristotele, il secondo appellandosi alla teologia. Si disputa inoltre se questo o quello degli animali bruti possegga maggior arte e ingegno di un altro, e così di seguito per altri argomenti. Il quinto libro s'interrompe ad un discorso di Giovanni dei Ricci, là dove si tratta della fondazione di Firenze mentre altri hanno già parlato prima intorno a questo soggetto. Qualche lacuna in principio e a mezzo mostra pure che questo *Paradiso* non era stato condotto a termine definitivamente.

Il libro è scritto in un orrido stile che ricorda quello del *Filocolo* del Boccaccio. È opera nondimeno di molta importanza, perchè porge una fedele immagine della eletta e dotta società di Firenze verso la fine del secolo XIV. Certamente devono avervi avuto luogo, in questo stesso modo, ma con maggiore ingegno, i dialoghi e i trattenimenti notati.

Il Sacchetti volle già insegnare con le sue novelle. Ora appunto, lo scopo religioso e morale del novellare diventa il capitale intendimento di Iacopo Passavanti. Nacque il Passavanti a Firenze intorno al 1300 e di tredici anni vestì l'abito dei Domenicani. Dopo che ebbe studiato a Parigi, fu lettore di filosofia a Pisa e insegnò, in seguito, teologia a Siena e a Roma. Ebbe anche alti uffici nell'Or-

dine e fu alla fine Priore del chiostro di Santa Maria Novella di Firenze e vicario del vescovo Acciaiuoli. Morì il 15 giugno del 1357. Tutto quanto egli ebbe predicato ai Fiorentini per molti anni, nel tempo quaresimale, intorno alla vera penitenza, riscrisse poi nel 1354 in doppia maniera, cioè in latino per gli ecclesiastici, in italiano per il volgo, e chiamò l'opera sua *Specchio della vera penitenza* (v. l'illustrazione a pag. 216).

In cinque sezioni principali, che alla loro volta sono divise in capitoli, egli tratta di ciò che è la penitenza, di ciò che ad essa induce, di ciò che ne tien lontani gli uomini, di ciò che è necessario alla vera penitenza. Seguono, quindi, trattazioni speciali intorno alla superbia, all'umiltà, alla vanità, alla scienza e ai sogni; l'ultima parte poi è interessante in particolare per le molte notizie che vi si trovano intorno a superstiziose opinioni e a certi costumi del volgo. Spesse volte non gli basta la semplice esposizione delle sue dottrine, e però egli vi aggiunge, per renderle più efficaci, certe sue narrazioni. Queste trattano argomenti medievali tolti alcune volte da Elinando e da Cesario da Heisterbach, che descrivono a preferenza i tormenti dell'Inferno ovvero, anche, dànno notizia delle orribili pene del Purgatorio, come, per esempio, nella celebre novella della Dama Beatrice, che, accesa d'illecito amore per il cavalier Giuffredi, uccide il suo proprio sposo. Per il loro pentirsi sul letto di morte, sfuggono ambedue alle pene eterne dell'Inferno, ma sono condannati a terribile castigo. Ogni notte, il cavaliere, montato sopra un destriero spirante fuoco, che è un demonio destinato a tormentarli, deve inseguire, pieno di odioso furore, essa Beatrice. Come l'ha raggiunta, la uccide e la scaraventa in un fuoco. Prova intanto, però, gli stessi tormenti ch'egli apprestò alla donna già prima amata. Quando il cadavere è in fiamme, lo ritoglie al fuoco, lo carica sul destriero e s'allontana correndo. Il Boccaccio, nell'ottava novella della quinta giornata del *Decamerone,* ha trattato lo stesso soggetto, e un confronto tra le due narrazioni è molto istruttivo, perchè ci fa conoscere in qual modo le due correnti che vanno parallele nella letteratura, l'ascetica e la profana, si comportano nel trattare il medesimo soggetto. Secondo il Boccaccio, la dama è condannata alle pene dell'Inferno perchè essa, per rimanersi onesta, ha spinto, con la sua austerità, a darsi la morte Guido degli Anastasi che languiva d'amore per lei.

In questo libro del Passavanti si deve lodare in particolar modo la semplice e chiara esposizione e la bella lingua libera d'ogni ornamento superfluo. Ma lo spirito ascetico trovasi il più profondamente impresso nelle numerose lettere che ci sono rimaste di Santa Caterina da Siena (v. il ritratto a pag. 219). Nacque a Siena nel 1347, figlia all'agiato tintore Giacomo Benincasa che prima di lei aveva già avuto altri ventidue figli, e fu una briosa fanciulla finchè, nel sesto anno d'età, ebbe una visione del Salvatore che le diede la sua benedizione. D'allora in poi essa non conobbe più nè divertimenti nè trastulli, ma si occupò soltanto di leggende di Santi: rifuggiva dal cibarsi di carni e si flagellava con una fune, amando tutta ritrosa la solitudine. Trascorso un anno, fece voto alla Vergine di ricever soltanto come suo sposo il Figlio di lei e dovette sostenere perciò fieri contrasti co' suoi parenti che la volevano fidanzata ad altri. Finalmente le fu concesso quanto voleva, e la stessa sua madre Lapa le procurò d'essere accolta nell'Ordine terziario delle Domenicane. In una cameretta della casa paterna passò essa gli anni successivi in preghiere e penitenze, e cibavasi soltanto d'erbaggi, d'olio e di pane. Si flagellava tre volte al giorno, si poneva intorno al corpo una catena di ferro e vegliava tutte le notti. Il suo letto era di dure tavole di legno sulle

quali essa dormiva non spogliata. Le preghiere e gli avvertimenti della madre preoccupata di tanto non poterono distoglierla mai da quella vita, e però ne contrasse tale debolezza di corpo e tale malattia che presto la condussero alla tomba. Ma essa non si dava pensiero di ciò. Allontanò da sè con inaspriti tormenti le tentazioni che l'assalivano nelle sue visioni e intendevano ricondurla alla vita del mondo. Quelle tentazioni non ritornarono più, e d'allora in poi Caterina non ebbe più che visioni beatificatrici che di frequente le sopravvenivano, mentre la sua persona era presa da convulsioni. Cristo erasi fidanzato a lei per mezzo d'un aureo anello ch'essa si vedeva sempre al dito.

Fig. 39. Santa Caterina da Siena, secondo il Dipinto in Terra cotta, dipinto, di Matteo Civitale (2ª metà del secolo XV che si trova nel R. Museo di Berlino.

Dopo tre anni d'una vita così chiusa e lontana dal mondo, Caterina seguì una vocazione mandatale da Dio e uscì in pubblico per esercitare l'amor del prossimo e per guidare i suoi simili sul retto sentiero. Si segnalò in particolare al tempo della peste, che nel 1374 infuriò in Siena come nella restante Italia, e venne in fama di operatrice di miracoli. La sua alta potenza si mostrò anche in ciò che le fu dato di convertire più d'un indurito peccatore. Essa stessa, in una sua lettera al suo confessore, vivamente e chiaramente descrive come avesse indotto a pentirsi e a rassegnarsi alla volontà del Signore il nobile Nicola Tuldo da Perugia, che, condannato a morte per un lieve fallo, ricusava ogni conforto della Chiesa, in modo che egli lasciò consolato la vita sotto la scure del carnefice con le parole *Gesù* e *Caterina* sulle labbra.

La fama della sua santità andava sempre più lontano. Donne e fanciulle e presto anche uomini si raccolsero intorno a lei, formando una famiglia spirituale, dal volgo detta dei *Catarinati*, i quali chiamavano loro madre Caterina e subordinavano interamente la loro volontà alla sua. Essa era chiamata come arbitra nelle loro questioni dalle famiglie cittadine e da quelle della nobiltà tutte a brighe e a discordie. Senza opposizione alcuna, tutti allora si sottomettevano alle sue decisioni. Quando, trovandosi a Pisa per qualche tempo, da un inviato della Regina di Cipro al Papa per averne aiuto contro i Turchi, intese il miserevole stato dei Cristiani in Oriente, incominciò a gridar la crociata e scrisse, intorno a questo affare, alla regina Giovanna di Napoli, al condottiere Giovanni Hawkwood e alla regina madre d'Ungheria. Nè essa abbandonò mai questo pensiero, nemmeno quando minacciava di scoppiar la guerra tra i Fiorentini e papa Gregorio XI, ed essa si volgeva tanto alla signoria di Firenze quanto al Papa con ammonimenti

che veramente non giovarono molto. Incominciò, nello stesso tempo, a perorare anche, nelle sue lettere al Papa, per il ritorno di lui da Avignone a Roma e per una riforma della Chiesa, ciò che avrebbe posto un fine alle miserevoli condizioni d'Italia. Il Papa ritornò nel 1377 non senza personale cooperazione di lei. Essa infatti, nel 1376, quando la scomunica lanciata da Gregorio contro i Fiorentini si fece sentire, dalla signoria era stata mandata ad Avignone per aprire una via di pacificazione tra il Comune e il Papa. Questo tentativo, però, di mediazione fallì. Nel 1377 andò come inviata del Papa a Firenze, ma anche questa volta non potè ottener nulla, anzi, nel 1378, al tempo del tumulto de' Ciompi, essendosi immischiata nelle contese partigiane della città, corse pericolo di vita. Si rifugiò per qualche tempo nel chiostro di Vallombrosa e ritornò, come il tumulto fu sedato, nella città, che poi fece un accordo tra il Comune e papa Urbano VI, nuovo eletto. Al quale essa fu di assai potente aiuto nella contesa di lui con l'antipapa Clemente VII: e quand'egli desiderò pure di averla a Roma, essa, con la madre e alcuni suoi fedeli, obbedì a quella chiamata e nel novembre del 1378 giunse nella Città Eterna. Principi, cardinali e umile gente del volgo la richiedevano di aiuto e di consiglio nelle occasioni più differenti, ed essa non si ricusò per nessuno. Ma il suo corpo erasi tanto indebolito per le volontarie privazioni e macerazioni, che essa morì, in età d'anni trentatrè, il 29 d'aprile del 1380. Fu santificata nel 1461.

Caterina, nella sua giovinezza, ebbe a mala pena qualche istruzione. Nei suoi scritti non trovasi alcuna prova che essa conoscesse Dante, il Petrarca, o il Boccaccio. Ciò che ella sapeva, era attinto unicamente o da istruzione orale avuta da ecclesiastici o da trattati allora comunemente conosciuti. Imparò a leggere e a scrivere soltanto quando fu adulta. Restano di lei 385 lettere e un trattato in 167 capitoli. In queste scritture, oltre la Bibbia, non si trovano citati che alcuni Padri della Chiesa da lei imparati a conoscere da' suoi libri di preghiere e dai trattati, ovvero dal suo confessore. Tutto ciò che scrive, ella scrive come lo sente nel cuore, e fa appena qualche distinzione nel grado delle persone alle quali essa manda le sue lettere. Tra quelli, ai quali fa pervenire suoi consigli ed esortazioni, sovente in forma di risposta a loro domande, già abbiam notato papi, sovrani, condottieri e capi di città; ma vi troviamo anche il sarto Francesco di Pipino accanto a sua moglie Agnese da Firenze e altri artigiani, una cortigiana di Perugia che essa vuol salvare e a cui essa dice: *mia cara figlia!*, un giudeo, che essa si prova a convertire. La conversazione con questa Santa ci è rappresentata come irresistibile, ed essa ha versato anche nelle sue lettere quella eloquenza che sapeva spiegare in quelle sue conversazioni. Anche noi ora, leggendole, possiamo agevolmente immaginarci quale effetto abbiano potuto avere quelle sue parole incalzanti, anche se quei fondamentali pensieri che sempre ritornano, e l'allusione continua alla vita futura come alla vera e sola nostra patria, e l'esortazione continua a ritirarsi dal mondo e da tutto ciò che vi è di caro, e a ricevere senza lagnarsene le afflizioni mandate da Dio, a lungo andare ne scemano l'impressione. Il solo ornamento che la Santa si è studiata di dare a' suoi scritti, consiste nel molto uso d'immagini e di comparazioni, alcune delle quali essa ripete sovente.

Con qual forza non si esprime essa nelle seguenti parole a papa Gregorio XI?: " Dicovi da parte di Cristo crocifisso: Tre cose principali vi convien adoperare con la potenzia vostra. Cioè, che nel giardino della santa Chiesa voi ne traggiate li fiori

puzzolenti, pieni d'immondizia e di cupidità, entiati di superbia; cioè, li mali pastori e rettori, che attossicano e imputridiscono questo giardino. Dimè governatore nostro, usate la vostra potenzia a divellere questi fiori. Gittateli di fuori che non abbiano a governare. Vogliate ch'egli studino a governare loro medesimi in santa e buona vita. Piantate in questo giardino fiori odoriferi, pastori e governatori, che siano veri servi di Gesù Cristo; che non attendano ad altro che all'onore di Dio e alla salute dell'anime, e sieno padri de' poveri „. Non ha sempre, tuttavia, un senso estetico bastantemente fino, sì che sovente non ha sapore e si fa grottesca mentre si sforza di estendere la comparazione fino ai più minuti particolari. Sant'Agostino aveva detto che Cristo è il cavaliere dell'umanità, che, montato in arcioni, ha sbaragliato i demoni, e la Santa, amplificando l'infelice immagine, assomiglia la corona di spine all'elmo, la cute segnata dai flagelli alla corazza, le mani trafitte alle manopole di ferro, i piedi inchiodati agli sproni. Per lei, Cristo è l'agnello cotto e arrostito sulle legna della santa croce col fuoco dell'amore. Una monaca deve coprirsi d'una coperta rossa del sangue dell'ucciso agnello, e cose simili.

Prescindendo da queste esagerazioni, lo stile delle lettere è della più grande semplicità e chiarezza, e l'espressione è di tale efficacia che costringe ad ammirare. La lingua, quantunque non scevra d'idiotismi sanesi, è d'una leggiadria incomparabile. Il trattato della Santa, che nei manoscritti più antichi è designato col titolo di *Libro della Divina Dottrina*, ora è detto comunemente *il Dialogo della serafica vergine Santa Caterina da Siena della Divina Provvidenza* (v. la figura a pag. 222), e si dice che sia stato dettato, come molte lettere, nell'estasi. Ad ogni modo, esso è, nel contenuto, una amplificazione d'una lettera che la Santa stessa aveva scritta al suo confessore, e fu condotto a termine il 13 di ottobre del 1378. L'anima vi propone a Dio certe questioni, alle quali egli risponde, e l'anima, ad ogni volta, gliene rende grazie in una preghiera. I pensieri che vi ricorrono intorno alla salvazione o dannazione dell'anima, agli scandali degli ecclesiastici e alla desiderata riforma, alla Provvidenza, all'obbedienza, alla penitenza, all'orazione, e simili, si rinvengono quasi tutti anche nelle lettere, ma dette con assai maggior freschezza ed efficacia.

Furono composte, intorno a questo tempo, molte altre opere ascetiche, suscitate in parte dalle lettere della Santa, pur raggiungendone nessuna la perfezione. Ricordiamo soltanto il Beato Giovanni Colombini da Siena (dal 1320 fino forse al 1367), di cui si conservano 114 lettere; Giovanni da Catignano, detto Giovanni dalle Celle, le lettere del quale vanno dal 1373 al 1392, e uno dei discepoli di Santa Caterina, fra Bartolomeo Domenici. Diverse lettere egregiamente scritte e un trattato possediamo del cardinale Giovanni Dominici (forse 1356-1419). Animate da vivo sentimento religioso, anche se non provengono da un ecclesiastico, sono le semplici e schiette lettere di Lapo Mazzei. Nacque il Mazzei a Prato nel 1350 e fu notaio a Firenze dove morì il 30 di ottobre del 1412. La maggior parte delle sue lettere sono volte ad un ricco mercante che egli potè indurre a lasciare ai poveri tutti i suoi beni e a far molto bene agli altri pur vivendo ancora. In questo scambio di lettere ci si presenta un nobile carattere. I suoi tratti principali sono una fede profonda, un'amicizia fedele e un caldo amore di famiglia. Lapo scrive come parla, sparge sovente qua e là concise sentenze e resta sempre chiaro pur nella più grande stringatezza della sua espressione.

Numerose sono pure le cronache della seconda metà del XIV secolo, di poche

soltanto delle quali faremo menzione. Per lo storico, sono esse di gran valore appunto per la copia delle notizie che discendono fino ai minimi particolari intorno alla vita privata dei cittadini, intorno alle condizioni politiche delle città e le loro imprese guerresche. Vanno sovente segnalate per certa loro bella, viva e naturale esposizione. Anche qui per lo più andiam noi debitori di simili scritture a fiorentini. Matteo e Filippo Villani sono già stati ricordati avanti come continuatori della Cronaca di Giovanni (v. pagina 141). Una *Storia fiorentina* fu scritta da Baldassare Stefani, comunemente detto Marchionne (Melchiorre), che nacque intorno al 1320 e morì certamente prima del 1403, non però prima del 1385. Fino a quest'ultimo anno egli condusse la sua storia, imparzialmente scritta, che incomincia dal principio del mondo. In questo libro suo, la parte più importante è quella delle copiose notizie intorno ai costumi e alla costituzione di Firenze.

Fig. 49. — Frontispizio del *Dialogo della serafica vergine Santa Caterina da Siena della Divina Providentia*, secondo l'edizione fattane a Venezia nel 1483, nel R. Gabinetto delle Incisioni di Berlino. Vedi il testo a pag. 221.

Mentre lo Stefani cura meno la forma che una vivace esposizione, la *Cronica domestica*, invece, di Donato Velluti è di nuovo un modello di stile. Il Velluti discendeva da un'antica e cospicua famiglia di mercanti fiorentini, e nacque nel 1330. Come giurista e uomo di Stato fu collocato in alto e assai spesso fu adoperato come ambasciatore e ufficiale in servigio della Repubblica. Per la morte improvvisa che lo colse l'anno 1370 nel palazzo della Signoria, rimase interrotta la sua *Cronica domestica* ch'egli aveva incominciata a scrivere ne' suoi ultimi anni e che ci è stata conservata nell'autografo stesso. Egli vi racconta la storia della sua famiglia, da' suoi antenati fino alla sua propria vita e a quella dei suoi figli. Ne risaltano molti nobili ritratti di uomini e di donne, e noi possiamo per essa osservare intimamente l'attiva e molteplice vita d'una ricca famiglia borghese che non teneva d'occhio soltanto le cose del momento; ma, d'altra parte, vi son pur dette e narrate cose luttuose, sventure e sanguinose opere di vendetta. Simile a questo è il contenuto dell'*Epistola* di Lapo da Castiglionchio. Nacque sul principio del XIV secolo da un'antica e nobile famiglia, studiò giurisprudenza e divenne presto celebre cultore del diritto cano-

nico ch'egli poi insegnò nello Studio di Firenze. Nel 1378, era capo della parte guelfa quando contro di essa si sollevarono i Ciompi, e dovette fuggire segretamente, nè mai più rivide la patria. Morì il 27 di giugno del 1381. S'era dato anche allo scrivere e godette dell'amicizia del Petrarca e del Salutati. Di parecchi scritti da lui composti ci rimane l'*Epistola*. Egli vi si rivolge al figlio suo Bernardo e vi s'intrattiene con lui intorno alla nobiltà in genere e in particolare intorno alla nobiltà della propria casa. Cotesto gli porge occasione a non poche descrizioni della sua propria vita e della sua famiglia, e tutto è esposto da lui in un nobile linguaggio. Una evidente pittura del tumulto che tolse Lapo per sempre alla patria, ci è stata fatta da Gino Capponi. Nato verso la metà del XIV secolo, si volse egli, fedele alle tradizioni di sua famiglia, alla politica, e vi fece assai bene. Morì nel 1421. La sua narrazione del tumulto de' Ciompi è del più alto valore perchè opera di un testimone oculare, tanto più che essa non è scritta con la prevenzione d'un partigiano dalla vista corta. La forma stessa è quale si conviene ad uno spirito tranquillo e obiettivo.

Tra le cronache che non sono di Fiorentini, e già stata ricordata quella del Sercambi (v. pag. 212). Troviamo, inoltre, storie cittadine di Pisa, di Siena, d'Orvieto, di Perugia, di Bologna, di Napoli, di Venezia e d'altre città, che nella loro esposizione sono per lo più molto trascurate. Con le scritture storiche stanno, finalmente, in certa relazione le descrizioni di viaggi che si moltiplicarono in questo secolo XIV. Il minorita Niccolò da Poggibonsi, che per altro è sconosciuto, tra il 1346 e il 1349 intraprese un viaggio in Terra Santa per il quale notò come un suo diario. Con l'aiuto delle notizie raccolte, compose il *Libro d'Oltramare*. Un compendio, fatto nel 1395, di quest'opera scritta con vivezza fu usato anche, probabilmente, come manuale per viaggiatori. Lionardo Frescobaldi da Firenze fece un viaggio in Terra Santa non come pio pellegrino, ma col deliberato intendimento di osservare genti e paesi. Nella sua gioventù aveva fatto il mestiere del soldato e nel 1384 era stato ambasciatore ad Arezzo. Là egli concepì il disegno di compiere quel viaggio, partì il 4 di settembre dello stesso anno da Venezia con quattro compagni, dei quali uno fu Simone Sigoli, che pure compose una relazione del suo viaggio degna di nota, e andò verso la sua meta passando per il Cairo, di cui egli descrisse splendidamente la vita e i costumi. Tornò nel 1385 e fu Podestà in Città di Castello. Nel 1390 prese Montepulciano per Firenze, e nel 1398 andò ambasciatore a papa Bonifazio IX. Era un attento e acuto osservatore e rese in una lingua schietta e naturale le sue impressioni di viaggio.

Col secolo XIV, la letteratura italiana cessava a poco a poco di essere quasi solamente toscana. La dotta corrente dell'umanesimo, che da principio parve la dovesse soffocare, le aprì invece una via per introdursi anche negli altri centri di coltura formatisi allora in Italia, le infuse nuova e fresca forza vitale ora che sempre più erasi abbandonata alla imitazione dopo la morte dei tre grandi poeti, e la elevò, compenetrandosi in essa, al grado di letteratura nazionale, coltivata per tutta Italia. Dopo il periodo di transizione che fu il secolo XV e nel quale si compì quest'importante svolgimento, incominciò per la letteratura italiana un novello secolo d'oro.

III.

IL RINASCIMENTO

1. L'umanesimo nel XV secolo.

La semenza della cultura classica che era stata gittata dal Petrarca e dal Boccaccio, oltre ogni aspettazione germogliò vigorosa. Da principio, Firenze rimase pur sempre il centro di questi studi. Due dei più importanti rappresentanti di essi sono già stati conosciuti da noi in quel colto circolo che soleva raccogliersi nei giardini del Paradiso (v. pag. 217), là dove si curava tanto lo studio della lingua e della letteratura italiana quanto l'antichità classica: Luigi Marsili e Coluccio Salutati. Erano entrambi amici del Petrarca. Luigi Marsili, nato intorno al 1330, era entrato ancor giovane nell'Ordine degli Agostiniani. Essendo d'intorno a vent'anni, egli studiava a Padova dove fece la conoscenza del Petrarca, il quale, vedendolo dotato di bell'ingegno, l'esortò a darsi con zelo agli studi. Ritornato a Firenze, strinse amicizia anche col Boccaccio. Per estendere i suoi studi di teologia, passò a Parigi dove conseguì il grado di *magister*. Ritornò in patria intorno al 1382 e nello stesso anno fu mandato ambasciatore al duca Lodovico d'Angiò. Come pubblico predicatore godette di una bella fama ed ebbe molta influenza, sì che più volte i Fiorentini lo richiesero per loro vescovo al Papa. Nell'Ordine degli Agostiniani, ebbe egli la dignità di Provinciale per la Diocesi di Pisa. Morì il 21 di agosto del 1394. Nulla sappiam noi di certo intorno ad opere latine da lui scritte; abbiamo però di lui l'esposizione di due canzoni e di tre sonetti del Petrarca, di quelli volti contro la Curia romana. Le sue dotte conversazioni ebbero efficacia grandissima sopra i suoi contemporanei. Nelle sue stanze, nel chiostro di Santo Spirito, dove era stata collocata la biblioteca del Boccaccio, avevano luogo regolari convegni degli uomini più colti di quel tempo, e vi si trattavano questioni di teologia, di filosofia, di morale, di storia letteraria. Il Marsili spiegava in ogni campo una erudizione meravigliosa e sapeva citare a memoria, recitandoli parola per parola, lunghi passi di Virgilio, di Cicerone, di Seneca.

A' suoi più zelanti uditori e più intimi amici apparteneva Coluccio Salutati (v. il ritratto a pag. 225, 226). Era nato a Stignano di Val di Nievole nel 1331 e allevato a Bologna dove fece stupire i suoi maestri, e anche spesso li pose nell'imbarazzo, col suo desiderio di sapere. Come ebbe finiti gli studi notarili, dal 1368 al 1370 stette presso la Curia romana a' servigi del segretario apostolico

Fig. 41. — Coluccio Salutati, secondo un ritratto della Laurenziana di Firenze, riprodotto nel-l'*Epistolario di Coluccio Salutati*, edizione del Novati, Roma, 1891. Vedi il testo a pag. 224.

Francesco Bruni. Tornato a Firenze, fu segretario de' Priori e nel 1375 cancelliere di Stato. Ebbe relazioni d'amico col Boccaccio, col quale s'intratteneva spesso a parlar del Petrarca. Quando il Petrarca e il Boccaccio furon morti, egli si sentì chiamato a conservarne e a promuoverne l'opera: nè egli si stancò di farne conoscere la gloria. Nei numerosi scritti politici che dovette stendere, introdusse lo stile classico e gli ornamenti oratori, ed erano suoi modelli, in ciò, Seneca e il Petrarca. Si litigava per le lettere da lui scritte, ed esse servirono tosto come modello per il carteggio diplomatico degli altri Stati italiani che ora tutti si servivano di umanisti per gli uffici cancellereschi. Le lettere missive del Salutati nelle contese con Gregorio XI e il duca Gian Galeazzo Visconti erano i migliori alleati dei Fiorentini. In mezzo ai molti affari politici, rimaneva pur tempo al cancelliere fiorentino per propugnare l'ideale suo anche in opere letterarie. Oltre alcuni sonetti in lingua italiana, egli scrisse otto egloghe latine, un carme filosofico in esametri *De fato et fortuna* contro gli astrologi, e certo numero di trattati. Difendeva sovente gli studi classici dalle accuse aggressive degli asceti e porgeva in ogni occasione consigli ed esortazioni perchè essi fossero promossi. Andava cercando con ardore opere smarrite e trasse alla luce le lettere *ad Familiares* di Cicerone. Da dovunque potè si procurò copie di libri e confrontava i manoscritti per ripristinarne la corretta lezione. La sua biblioteca era aperta a tutti quelli che volevano giovarsene. Quando morì (4 di maggio del 1406), gli umanisti perdettero il loro *Padre*, e gli stessi suoi nemici gli resero allora giustizia. Appartiene finalmente al secolo XIV, più che al seguente, anche Giovanni Malpaghini di Ravenna, che insegnò retorica a Firenze e ne occupò la cattedra in quello Studio dal 1397 in poi. Fu in intima relazione anche lui col Petrarca (secondo una notizia del Salutati, visse in casa di lui quindici anni) e incaricato dal Comune di espor pubblicamente Dante. Sarà probabilmente morto nel 1417.

Nel tempo che seguì, gli umanisti si distolsero sempre più dall'occuparsi della letteratura italiana. Firenze, in compenso, sin dalla fine del secolo XIV, diventa anche la prima sede degli studi greci. A Coluccio e ad alcuni amici di questo avviamento classico, tra i quali Palla Strozzi (1400-1462) e Niccolò Niccoli, che spese tutto il suo per promuovere l'umanesimo, venne fatto di chiamare a Firenze, come professore della sua lingua materna, il dotto greco Emanuele Crisolora. Nel 1396 il Crisolora si tramutò alla nuova sua patria e con l'anno 1397 cominciò, nello Studio, le sue lezioni che proseguì fino al principio dell'anno 1400. Morì nel 1415 al Concilio di Costanza. Ma poi, nel secolo XV, molti dotti greci passarono in Italia e vi propagarono la conoscenza della loro lingua materna.

Da Firenze il sapere umanistico si sparse rapidamente per tutta l'Italia, anche se le condizioni politiche del paese non sembravano essere le più favorevoli agli studi severi. Il 3 di settembre del 1402 moriva in età di soli quarantanove anni il duca di Milano Gian Galeazzo Visconti, e si dileguavano con lui le speranze nella unificazione d'Italia, e guerre che durarono lunghi anni, vennero in conseguenza della sua morte. Aveva egli spartito il suo regno fra i suoi tre figli ancor minori d'età, Giovanni Maria, Filippo Maria e Gabriele. Per cagione della reggenza e principalmente della moglie di Gian Galeazzo, Caterina, il dominio erasi ridotto d'un tratto al territorio che va da Milano a Pavia. Soltanto dopo la morte di Caterina (a. 1404) e l'uccisione del crudele Giovanni Maria

(a. 1412), Filippo Maria riuscì in certa maniera a ricostituire il ducato nello stato di prima; anzi, quand'ebbe conchiuso una pace con Firenze e con Venezia, gli venne fatto di assoggettare anche Genova (a. 1421). Quando però egli ebbe rimeritato d'ingratitudine il suo valoroso capitano, il Conte Francesco Bussone da Carmagnola, il Conte passò al soldo dei Veneziani, che, in lega con Firenze, molestavano gli Stati di lui. Il Duca tuttavia, non ostante alcune vicende dubbiose, rimase signore di Milano fino all'anno della sua morte (a. 1447).

Il Papato, nella prima metà del secolo, erasi ridotto ad essere impotente da che lo scisma, nato sotto Urbano VI (1378-1389), durava ancora e soltanto nel 1479 Tommaso Parentucelli, universalmente riconosciuto, salì alla cattedra di San Pietro sotto il nome di Niccolò V. Gli Stati pontificî furono, per tutto questo tempo, un trastullo per le diverse grandi Potenze. Nel 1404 Roma fu presa dal re Ladislao di Napoli, che, come Gian Galeazzo, brigava per farsi signore di tutta l'Italia. Giovanni XXIII, chiamò subito in Italia, contro di lui, Lodovico II d'Angiò col quale fecero lega anche i Fiorentini. Ladislao dovette ben ritirarsi nel suo regno, ma Lodovico, abbandonato dal Papa e dai Fiorentini, non potè aver Napoli e ritornò a casa sua in Francia. Poco tempo dopo, Ladislao prese di nuovo la Città eterna (a. 1408) e s'avanzò fin sotto Firenze. Se egli non fosse morto improvvisamente (a. 1414), probabilmente avrebbe raggiunto il suo scopo, la signoria di tutta Italia. Napoli allora, sotto il governo della sorella di lui, Giovanna II, diede spettacolo di svergognati intrighi e di guerre desolatrici, che cessarono sol tanto alla morte di lei (a. 1435), quando Alfonso, re d'Aragona e di Sicilia, dopo fortunose lotte con la Casa d'Angiò e i suoi collegati, ebbe definitivamente acquistato a sè (a. 1442) il Reame. A Milano, dopo la morte dell'ultimo Visconti (a. 1450), ebbe la signoria il condottiere Francesco Sforza, genero di Filippo Maria. Ma le pretensioni che furono avanzate per il possesso del Ducato da diverse parti, e anche dalla Francia, suscitarono diverse guerre subito dopo la morte di Filippo Maria e anche dopo che i Milanesi ebbero eletto loro duca Francesco Sforza. La più pericolosa di queste per il novello principe, nella quale si collegarono contro di lui i Veneziani, Alfonso di Napoli, Lodovico di Savoia, il Marchese di Monferrato e la città di Siena, mentre i Fiorentini, i Genovesi, il Marchese di Mantova e Carlo VII di Francia combatterono al suo fianco, terminò con la pace di Lodi del 9 di aprile del 1454, ed egli potè regnare senza molestia fino al 1466. Gli succedette il figlio Galeazzo Maria che, dopo un crudele e spietato governo, fu ucciso il 1476 nella chiesa di Santo Stefano.

Le vecchie repubbliche erano già cadute per la maggior parte nel corso del secolo XIV. Alcune famiglie si erano insignorite del governo e spadroneggiavano i Comuni secondo il loro arbitrio e tutto a loro vantaggio, sovente con la maggiore crudeltà e perfidia; nel popolo, la coscienza politica era rimasta soffocata. Là poi dove erano ancora repubbliche, esse, fatta eccezione della veneta, erano tali più di nome che di fatto. Cotesto vale anche per Firenze. Già nell'anno 1393, a Firenze, il popolo aveva pregato Piero de' Medici di accollarsi il reggimento della repubblica, e da quel tempo in poi questa ricca famiglia di mercanti rimase a capo del Comune. Giovanni di Bicci de' Medici era il capo della democrazia, e dopo la sua morte (a. 1429) Cosimo, detto più tardi *il vecchio, il padre della Patria,* ebbe il maneggio fino alla sua morte (a. 1464), pure essendo stato incar-

cerato e bandito per breve tempo soltanto, nel 1438, ad un passeggero risollevarsi degli spiriti di libertà. Il figlio suo e successore Piero (morto il 3 di dicembre del 1469) ebbe a sostenere diverse lotte per la signoria con la parte repubblicana, e, dei due figli di Piero, cadde Giuliano, il 26 di aprile del 1478, vittima della così detta congiura de' Pazzi, mentre Lorenzo potè salvarsi a stento. Lorenzo

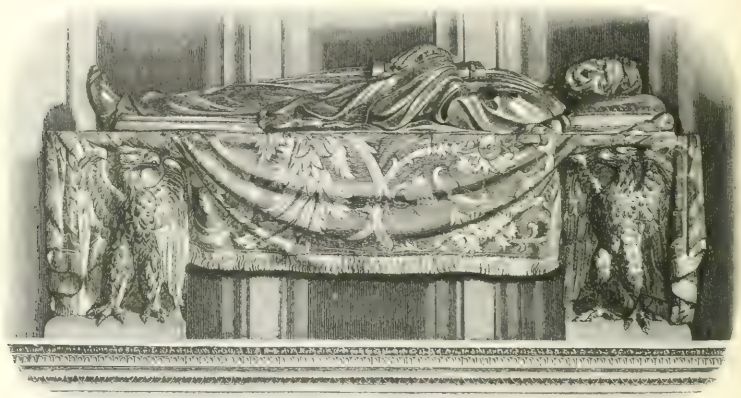


Fig. 42. Leonardo Bruni. Avello marmoreo in Santa Croce di Firenze, opera di Bernardo Rossellino.
V. il testo a pag. 282.

guidò ancora per quattordici anni gli affari della sua patria con prudenza grandissima, e a lui si deve se all'Italia, per tutto questo tempo, furono risparmiate guerre e contese.

Ma, dopo la morte di lui (8 di aprile del 1492), la guerra menò terribilmente il suo flagello sull'infelice paese. A Firenze, dopo la cacciata dei Medici (a. 1494), erasi costituito un governo popolare di cui frate Girolamo Savonarola era l'anima. A Milano, Lodovico Sforza, detto il Moro, che nel 1476 aveva assunto la tutela di suo nipote Giovanni Galeazzo Maria, allora di sei anni, erasi interamente impadronito del governo, nè egli volle cederlo quando il suo pupillo fu maggiore d'età. Isabella, moglie del Duca, figlia del Duca Alfonso di Calabria, ricorse allora all'aiuto de' suoi congiunti di Napoli, e ne nacque una formidabile guerra. Il Moro fece lega con papa Alessandro VI e chiamò nel paese il re Carlo VIII di Francia, il quale, come erede della Casa d'Angiò, volle far rivalere le sue pretensioni sul Reame di Napoli e nello spazio di sei mesi lo conquistò. Spaventato di tanto, temendo che il Re risollevasse anche le sue pretensioni sopra Milano, Lodovico, che frattanto, dopo la morte del nipote, erasi fatto veramente signore di Milano, formò una lega contro di lui che lo costrinse a ritornarsene in Francia: ma poi Luigi XII, successore di Carlo VIII, intraprese contro di lui, nel 1499, una nuova guerra la quale finì con la sua prigionia. Lodovico morì in Francia l'anno 1510, lontano dalla patria. Napoli, ugualmente conquistata da

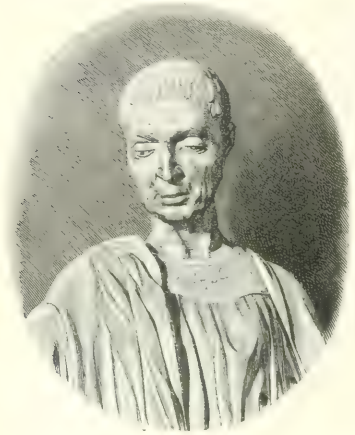
Luigi, nel 1503 per un trattato con Ferdinando il Cattolico, divenne provincia spagnuola. Con l'acquisto di Milano per parte dei Francesi e con l'occupazione spagnuola del Reame di Napoli, incomincia per l'Italia quel triste tempo di dominazione straniera che potè esserle risparmiato nel secolo XV. Gl'Imperatori di Germania venivano tutt'al più in Italia senza intendimenti ostili, per farsi incoronare, e facevano rammentare la loro potenza d'un tempo soltanto col dispensare titoli nobiliari. Come nel XIV secolo, l'Italia, anche nel XV, fu percorsa da soldati mercenari che militavano in servizio dei diversi signori, mentre importava loro di protrarre più in lungo che si poteva le ostilità. Unica differenza era questa che i soldati erano quasi esclusivamente italiani sotto capitani italiani.

Queste triste condizioni d'Italia non impedirono tuttavia all'umanesimo di fiorire. Principi, Papi, i Condottieri stessi, gareggiavano nel promuovere gli studi eruditi. Da alcuni cotesto si faceva per calcolo, ma da molti anche per vero amore che portavano all'antichità. Filippo Maria Visconti, Francesco Sforza e lo stesso Lodovico il Moro, i Marchesi del Monferrato, i Duchi di Savoia, diventati signori del Piemonte, i Gonzaga a Mantova, i Da Este a Ferrara, i Duchi di Urbino, in particolare Federigo da Montefeltro (1444-82), Alfonso I il Magnanimo di Napoli (1442-58), i Medici, Niccolò V, Pio II, e altri, erano annoverati fra i più zelanti fautori dell'umanesimo: molti, anzi, di essi fondarono preziose biblioteche, accademie e scuole. L'invenzione della stampa rese del tutto sempre più accessibile e famigliare a più ampio ceto di persone la novella disciplina.

I lavori degli umanisti sono molteplici e di grande valore in molti campi del sapere. Essi affrontarono per i primi la questione d'una corretta ortografia latina, scrissero nuove grammatiche per le scuole e posero le fondamenta ad una scientifica trattazione della lingua latina. In particolare s'andava in traccia con ardore, come già faceva il Petrarca, di manoscritti d'opere rimaste fino allora sconosciute. Non si risparmiava nessuna spesa e nessuna fatica per arrivarvi, e i rinvenimenti furono anche molto felici. Così furono scoperte dodici commedie, fino allora sconosciute, di Plauto, un'intera copia delle opere di Quintiliano, le *Silvae* di Stazio, le *Punica* di Silio Italico, orazioni di Cicerone, e altro in gran copia. Furono acquistati numerosi manoscritti greci, e da tutti questi tesori d'allora in poi si trasse partito. I manoscritti furono moltiplicati col ricopiarli, e testi o lacunosi o guasti furono reintegrati e corretti col confronto di altri manoscritti o per via di congetture. Molte volte la critica degli umanisti era una critica assennata, ma molte volte, anche, importava loro soltanto di ricomporre un libro leggibile, e perchè essi, allora, in questo loro miglioramento del testo tramandato, si lasciavano guidare o dal loro avviso soltanto o dal loro gusto, così ne nascevano fra loro i più acerbi litigi. Con accurati commenti si dichiaravano gli scrittori, e opere greche si traducevano in latino, per renderne più comune l'intelligenza, perchè la conoscenza del greco, non ostante l'ardore con cui era studiato, mancandone principalmente i mezzi e gli ainti necessari, era relativamente ancor poco divulgata. Fu riconosciuto anche allora il gran valore delle iscrizioni antiche. Se ne fece ricerca non solo a Roma e nei dintorni, ma anche nelle restanti parti d'Italia, anche nell'Asia Minore, in Grecia, in Africa. Si trascrivevano e se ne traea profitto, nelle opere erudite, come di fonti per la lingua, la storia, i costumi degli Antichi. Nello stesso tempo si volse l'attenzione agli antichi edifizi, agli

antichi oggetti d'arte, alle monete, e fu abbozzata una topografia di Roma antica. Gli stessi monumenti del più antico tempo cristiano attirarono l'attenzione dei dotti: in breve, tutto fu cercato e studiato, nella sua interezza, il campo dell'Antichità.

Il vero umanista però non intende soltanto di *risuscitare i morti*, ma egli pure vuole operar di suo, e, come dappertutto nella vita, così anche negli scritti, far valere la sua propria personalità. Nacque in tal modo una copiosa letteratura latina e greca, nella quale udiamo i ciechi imitatori degli Antichi richiamati a vita novella vantarsi non di rado d'essersi lasciati indietro di gran lunga i loro modelli. Andò in disuso l'egloga allegorica, già coltivata dal Petrarca e quale noi rinveniamo ancora fra le opere del Salutati: ma si scrivono, invece, innumerevoli satire, epistole, elegie ed epigrammi: meno gradite rimangono le poesie didattiche, le odi, gl'inni. Ogni poeta cerca la sua gloria nella maggiore varietà delle opere sue. Si fa qualche tentativo verso il poema epico: ma di rado soltanto si scrivono commedie e, in particolare, tragedie. La spudorata sensualità, che dilaga nelle commedie scritte per la maggior parte in prosa, trova il suo sfogo anche in una copiosa letteratura oscena in prosa e in versi. Questi umanisti del secolo XV davano importanza tutta speciale allo stile latino in prosa. Scrivono con facilità, con naturalezza, con ingegno, e mostrano ancora la propria personalità nello stile, senza attenersi penosamente, come fece la generazione successiva, a Cicerone e agli altri scrittori dell'aurea latinità.



Fac-simile. Ritratto di Poggio Bracciolini e chiusa di una sua lettera; quello scolpito in bassorilievo da Donatello nel Duomo di Firenze, questa, autentica, autografa, nell'Archivio di Stato di Firenze. Vedi il testo a pag. 230.

Questi miei guiderdoni a dì ultimo di marzo in Roma
Vostro Poggio

Il campo, nel quale a preferenza si mostrò il valore del *bello stile*, fu quello delle lettere e delle orazioni. Fin dal tempo del Petrarca, la lettera era diventata un proprio e vero genere letterario. In più ampia misura avvenne cotesto presso gli umanisti del secolo XV. Oltre a ciò, le lettere facevano per essi perfettamente l'ufficio dei nostri giornali scientifici. Tutta un'ampia raccolta di carteggi, sovente intorno ai soggetti più diversi, ci è stata conservata, e furono anche messi insieme, come già nei secoli antecedenti, modelli di stile epistolare. Le numerose orazioni latine che furono scritte dagli umanisti, furono tenute per nozze, per funerali, per ricevimenti di principi, e di ambascerie, per trattati di pace, o

in occasioni simili. L'arte retorica al contrario era esclusa dall'eloquenza sacra che doveva far prova della sua efficacia sul popolo, e dalla politica, quando si voleva venire nelle negoziazioni ad un risultato positivo; e allora si usava la lingua italiana. Un genere letterario però che già si trova presso il Petrarca, ma che si conformò in particolare presso gli umanisti, fu quello dell'invettiva. Nelle reciproche diatribe questi dotti passavano ogni misura e non rifuggivano dalle più esagerate accuse. Cotesto sapevano assai bene i contemporanei, e gli stessi assaliti non si curavano di ributtar le accuse, sì bene di rispondere soltanto con altri vituperi. L'origine di queste battaglie di parole erano per lo più le ciarle e le gelosie più frivole, livori di dotti, invidie di mestiere. Qualche volta le battaglie degeneravano in vere bastonature e armavano anche di pugnale la mano di qualche assassino. Fu inoltre coltivato con ardore il trattato filosofico, scritto sovente in forma dialogica, senza però che in alcun caso si andasse più in là dei modelli classici, e la mente dei dotti si volse con molta predilezione anche alla educazione dei ceti colti e dei principi, esponendo in qual modo dovesse essa formarsi in senso umanistico. Campo importante per l'operosità umanistica fu inoltre anche l'istoriografia, nella quale, dietro la precedenza del Petrarca, la critica incominciò ad esercitare il proprio ufficio. L'istoriografia, però, non si tenne più limitata alla storia antica, sì bene descrisse anche con compiacenza il presente e si composero anche storie di repubbliche, di famiglie principesche, di singoli signori. Quantunque molte volte ciò si sia fatto con intenti laudativi in maniera molto esagerata e gli autori abbiano mirato per lo più alla gloria che loro sarebbe toccata per lo splendore dello stile e più ancora dalle orazioni inserite, tali opere tuttavia sono di gran valore per le ricerche storiche. In questi tempi poi d'individualismo molto spiccato fu curata in particolar modo la biografia. Nè essa rimane circoscritta agli uomini illustri dell'antichità, ai Santi, ai principi, ma, per essa, ci si fanno innanzi vivamente e acutamente tratteggiati uomini di Stato,

Fig. 41. — Marsilio Ficino, scrittore di numerosi trattati di Platone e Plotino, inserito nel Duomo di Firenze. V. il testo, pag. 234.

condottieri, eruditi, poeti, artefici e dame di quel tempo. Finalmente, all'amore per la storia gli umanisti accoppiano anche quello della geografia e dell'etnografia, e molte loro opere fanno testimonianza di cotesto.

Gli umanisti formavano in Italia un ceto importante, erano una specie di repubblica di dotti, e in tutti si sviluppava più o meno uno stesso carattere. Come discendenti dei Romani, dei quali essi facevano conoscere la grandezza, erano invasati d'uno sconfinato orgoglio nazionale, al quale s'accoppiava un forte sentimento, facile a intendersi, della loro propria importanza. Il secolo li riguardava pieno di ammirazione, ed essi erano chiamati da repubbliche e da tiranni ad uffici di Stato e ad ambascerie; città, principi e papi, col denaro e con la protezione si procacciavano la loro benevolenza, perchè le loro opere promettevano l'immortalità a chi li proteggeva e favoriva. Essi stessi mettevano le loro opere al di sopra di quelle degli Antichi, asserivano sovente che dipendeva da loro la futura gloria dei loro contemporanei, e credevano che la loro propria fama non sarebbe tramontata mai. Effetto di questa soverchia stima di sè fu una suscettibilità spinta all'estremo. Come gli umanisti non avevano misura nella lode per aver denari e onori, così essi erano violenti nel biasimare e nel vituperare quando la loro vanità era toccata. La loro condotta morale, non ostante le molte dissertazioni, piene d'unzione, intorno alla educazione e al costume, era molto bassa, e il loro atteggiarsi rispetto alla religione era differente: molti erano credenti, i più indifferenti, alcuni anche non credevano a nulla, non assalivano però le dottrine della Chiesa, ma volgevano le loro beffe soltanto secondo occasione contro monaci ed ecclesiastici. Cercavasi, intanto, di metter d'accordo le idee del neoplatonismo professato dai più con le dottrine della Chiesa.

Le opere della maggior parte degli umanisti dormono ora sotto una polvere più che secolare nelle biblioteche: gli stessi loro nomi sono stati dimenticati. A noi è rimasto soltanto, sopra ogni altra cosa, il copioso tesoro della cultura che essi hanno richiamato a una vita novella e che ha suscitato una nuova maniera di pensare e ha maturato in Italia un nuovo fiorire delle lettere e delle arti. In una storia della letteratura italiana l'umanesimo doveva esser trattato come un tutto, come un indirizzo o un andazzo del tempo, ed era necessario che fosse tratteggiato tutto nel suo complesso per far intendere quale influsso esso abbia avuto sulla letteratura italiana. Ricordando ora noi brevemente i principali umanisti italiani di questo tempo, quelli che si presentano come figure di carattere tutto particolare, prenderemo le mosse per il meglio dai diversi centri letterari che allora si formarono e nelle corti dei principi e nelle città governate a repubblica.

E, da principio, Firenze rimane pur sempre, col potente favore dei Medici, la sede principale della vita scientifica. Sotto l'immediata influenza di Coluccio Salutati e del circolo d'amici che lo circondava, trovasi ancora Leonardo Bruni d'Arezzo, detto perciò comunemente Leonardo Aretino (1369-1444). Lavorò intorno a Senofonte, a Polibio, a Procopio, e compose una storia della città di Firenze in dodici libri, che giunge fino al 1402. Essa gli meritò il titolo di cittadino onorario (a. 1439), congiunto all'esenzione d'ogni tributo per lui e per i suoi figli, e l'incoronazione con l'alloro poetico dopo la sua sepoltura. Bernardo Rossellino gli scolpì il monumento quale egli lo aveva veduto starsi nella solennità del funerale, cioè vestito di seta nera, con la sua storia fiorentina sul petto

(v. la figura a pag. 228). L'iscrizione sepolcrale fu composta dal suo cittadino Carlo Marsuppini (Carlo Aretino), che gli succedette nell'ufficio di cancelliere (dal 1399 al 1453) e che si acquistò bella fama come professore di latino e di greco nello Studio fiorentino. Il Marsuppini, ad istanza di Niccolò V, aveva cominciato a tradurre metricamente l'*Iliade*, ma morì come appena ebbe finito il primo libro. Quantunque egli, pur sul letto di morte, ricusasse di confessarsi e di ricevere il Viatico, fu sepolto solennemente come Leonardo nella chiesa di Santa Croce.

Ai più celebri nomini di questa schiera di dotti appartiene Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459; v. la figura a pag. 230), che, sebbene passasse la maggior parte della sua vita a' servigi della Curia, si sentì sempre fiorentino. L'umanesimo gli va debitore della maggior parte delle scoperte di nuovi manoscritti in Germania, in Francia, in Italia, della raccolta di molte iscrizioni e di innumerevoli oggetti d'arte, che il Bracciolini si procacciò fin dall'Oriente, e della trascrizione di molti manoscritti. La sua villa di Terranuova presso Firenze conteneva, oltre la grande biblioteca di lui, un vero museo di cose d'arte. Si scagliò con zelo, ed ebbe lieto esito, contro la barbarica distruzione delle rovine di Roma, alla quale prendevano parte gli stessi papi umanisti. Conosceva assai bene l'arte di adulare i grandi e i potenti e di strappar loro ricchi doni. Era uno dei più abili libellisti del suo tempo e come tale altamente stimato dalla Curia e temuto dappertutto. Sono famose le sue polemiche ch'egli sostenne col Filelfo e col Valla, e un suo scritto ingiurioso contro papa Felice. Compose principalmente trattati morali in forma dialogica che spesso contenevano anche alcune uscite satiriche, per esempio il *Dialogus contra avaritiam* (dialogo contro l'avarizia), il *Dialogus de nobilitate* (intorno alla nobiltà), il *Dialogus de infoelicitate principum* (intorno alla infelicità dei principi), il *Dialogus de varietate fortunae* (intorno al variar della fortuna), e altri. Come cancelliere di Firenze, scrisse otto libri di storie fiorentine (1350-1455), nei quali però trattò soltanto delle guerre. Celebri poi sono anche le sue *Facezie* che furono composte fino al 1452, e sono brevi aneddoti, per lo più di molto indecente contenuto, che furon raccontati da principio in un circolo di ufficiali pontifici, che, sotto Martino V, si radunavano di sera a bere e a darsi buon tempo in una camera particolare del Laterano, nel Bugiale, come essi per ischerzo la chiamavano.

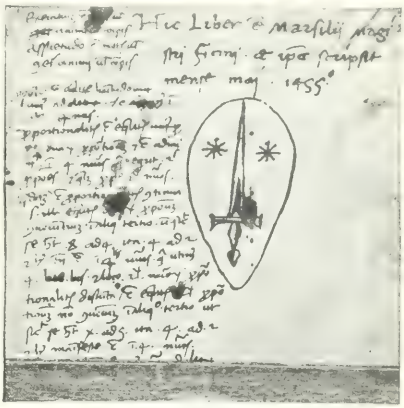


Fig. 45. — Saggio di scrittura di Marsilio Ficino, secondo una raccolta di notizie da lui messe insieme nell'anno 1455, che si conserva nella Riccardiana di Firenze. La riga a sinistra, in alto, l'altra parte dello scritto non ha alcun interesse, dicono: Hic Liber est Martil [Magistri] Ficini ipse scripsit mense maij 1455. Questo libro è di Marsilio Ficino, ed egli stesso lo ha scritto nel mese di Maggio del 1455.

Erudito e uomo di Stato di gran conto fu Giannozzo Manetti che discendeva da una nobile famiglia fiorentina ed era nato nel 1396. Era mercante, ma poi, nell'età d'anni venticinque, si volse alla teologia e seguì il movimento classico. Al dotto frate Camaldolese Ambrogio Traversari (morto nel 1439; generale dell'Ordine dal 1431 in poi) egli va debitore in primo luogo della sua conoscenza del greco: imparò anche l'ebraico oltre il greco e il latino. Ebbe molti e cospicui uffici in patria, più tardi anche a Napoli dove morì il 24 di Ottobre del 1459. Tradusse dal greco, tra le altre cose, scritti di Aristotele e il Nuovo Testamento, e dall'ebraico i Salmi in latino. Compose, inoltre, molte orazioni, biografie, scritti di teologia e di morale. Ad una più giovane generazione appartiene già Marsilio Ficino (v. la figura a pag. 231, e l'illustrazione qui retro), che nacque a Figline in Valdarno nel 1433 e morì nel 1499. Destinato da principio allo studio della medicina, si volse poi, con la mediazione e l'aiuto di Cosimo de' Medici, alla sua disciplina prediletta, alla filosofia. Come ebbe finiti gli studi, a richiesta del suo protettore tradusse in latino tutte le opere di Platone. Piero e Lorenzo de' Medici lo protessero ugualmente, ed egli, dopo la morte di Cosimo, fu l'anima dell'Accademia neoplatonica. Espose il suo sistema filosofico nell'opera, divisa in diciotto libri, *Theologia platonica de immortalitate animarum* (Teologia platonica intorno all'immortalità delle anime), finita da lui tra il 1478 e il 1480. Tradusse anche da Plotino e per esso e per Platone scrisse accurati commenti. Tradusse in italiano la *Monarchia* di Dante.

Cristoforo Landini, nato a Firenze nel 1424, dal Gennaio del 1458 in poi professò retorica e poetica all'Università, fu cancelliere della Repubblica fino al 1497 e morì nel 1504. Oltre tre dialoghi e tre libri di eleganti elegie, detti *Xandra* dal nome della donna da lui amata, Alessandra, abbiamo di lui commenti ad Orazio e a Virgilio, le *Disputationes Camaldulenses* (Dispute Camaldolesi) con la discussione di diverse questioni filosofiche e una dichiarazione allegorica dei sei primi libri dell'*Eneide*, oltre un commento molto prolisso di Dante. Erano suoi discepoli anche Angelo Poliziano, che appresso conosceremo assai più da vicino, e Ugolino Verino da Firenze (1438-1516), scrittore molto fecondo, che scrisse molte poesie liriche e religiose, diversi trattati e orazioni e un poema epico, la *Carlias* (la Carliade), dedicato a Carlo VIII di Francia, inteso a celebrar le imprese di Carlomagno. A questa schiera di eruditi fiorentini appartiene finalmente anche Giovanni Pico, Conte della Mirandola e di Concordia (v. il ritratto a pag. 235). Era nato nel 1463 e fu avuto in conto di fanciullo prodigioso. Di quattordici anni passò all'Università di Bologna per intraprendervi lo studio del diritto canonico, e studiò, appresso, filosofia nelle Università d'Italia e di Francia. A Firenze, dove si recò nel 1484, egli, fino allora aristotelico, aderì all'Accademia neoplatonica e si provò a dimostrare che le dottrine di Aristotele e quelle di Platone sono identiche fra loro. Imparò anche ebraico, caldaico e arabo e studiò la Cabala. Nel 1486 andò a Roma e propose di trattare in pubblico novecento tesi intorno ai soggetti più diversi, dichiarandosi pronto a sostenerle contro chiunque. Ma la disputa non ebbe luogo veramente, e alcune delle tesi furono poi dichiarate eretiche, nel 1487, da Innocenzo VIII. Nel tempo che seguì, il Pico, perseguitato dal Papa e catturato anche per ordine di lui al principio del 1488, visse per lo più a Firenze nell'intimità del Ficino e del Poliziano. Morì di febbre il

17 di novembre del 1494 e non potè condurre a termine le grandi opere ch'egli aveva ideate. Ciò che egli ha scritto, è invasato di certo alito fortemente mistico. Egli erasi riconciliato con la Santa Sede soltanto nel 1493 per opera di Alessandro VI.

Caldo fautore degli studi umanistici fu Alfonso di Napoli. Sotto la sua protezione fin'anche i più arditi liberi pensatori erano salvi contro la Chiesa. Non è quindi da meravigliare se a Napoli, oltre al Manetti, troviamo altri eruditi di molto valore. Il più vecchio fra essi è Antonio Beccadelli da Palermo, comunemente detto il Panormita (1394-1471). A Siena, dove studiò a quella Università, compose, sotto il titolo di *Hermaphroditus* (1425-26), la sua famosa raccolta di epigrammi licenziosi che gli procacciò molta lode per l'elegante suo latino, ma anche veementi assalti da parte degli ecclesiastici. Dopo un soggiorno di molti anni a Milano, egli si rese a Napoli nel 1435 dove Alfonso gli fece bella accoglienza e lo volle suo maestro e consigliere in materia di scienze. S'adoperò meno con gli scritti che con la sua conversazione che destava interesse in massimo grado, per la propagazione, in Napoli, degli studi umanistici; delle opere sue, forse, devesi soltanto far menzione della scrittura laudativa, in quattro libri, pubblicata nel 1455: *De dictis et factis Alphonsi regis* (Detti e opere del re Alfonso). Otto anni dopo il Beccadelli, si recò alla Corte d'Alfonso anche Bartolomeo Fazio della Spezia (1400-1457) che fu poi storiografo di esso re. Nel 1451 pubblicò egli un'opera intorno alle imprese d'Alfonso, in sette libri *(De rebus gestis Alphonsi Aragonii regis)*, a cui poi aggiunse, compiendola, altri tre libri. Compose, inoltre, un'opera: *De viris illustribus* (Degli uomini illustri) in cui egli narra in primo luogo la vita d'uomini illustri per la dottrina.

Fig. 1a. — Giovanni Pontano. Medaglia di bronzo, disegno di Antonio Sconditore, nella Collezione Vittorio Emanuele. Vedi testo a pag. 237.

Il più celebre umanista della Corte napoletana e, fra tutti gli umanisti, forse il più eminente poeta fu Giovanni Pontano (v. il ritratto a pag. 237) di Cerreto nell'Umbria (1426-1503), che sovente fece buona prova di sè come consigliere degli Aragonesi in cose militari e come abile uomo politico, ma che poi, nel 1495, volse le spalle alla Corte e da quel tempo si tenne sempre distolto dagli affari di Stato. Fu capo dell'Accademia detta pontaniana dal suo nome, di cui poi descrisse, in alcuni dialoghi, il modo e il come delle radunanze e dei convegni che avevano luogo sulla pubblica via nella *Porticus Antoniana*, e in quei dialoghi accoppiò efficaci descrizioni della vita che allora si viveva, con disquisizioni filosofiche e anche d'altro genere. Scrisse anche molti trattati, cioè sei libri, *De bello neapolitano*, intorno alla guerra di Ferdinando I e Giovanni d'Angiò, nella quale egli stesso ebbe parte importante, e altre opere in prosa.

Ma l'opera più importante del Pontano consiste nella poesia. La più bella delle sue poesie didascaliche sono i cinque libri in esametri *Urania*, in cui seppe intrecciare con molta grazia miti classici. Pieni di ardente passione sono i due libri *Amores* (Storie d'amore), piene d'incantevole grazia le elegie, i tre primi libri delle quali *De amore conjugali* (Dell'amor coniugale) tratteggiano, coi più delicati e caldi colori, la sua felicità coniugale, mentre altri lamentano in modo commovente la morte della moglie e del figlio, e altri ancora celebrano la seconda sposa di lui. Il solo Poliziano può gareggiar con lui nella eleganza della forma. Scriveva in latino tanto perfettamente quanto un poeta romano, ma serbava pur sempre interamente il pensiero moderno e con sicuro tatto filologico coniava nuove espressioni ogniqualvolta doveva dire alcuna cosa che l'Antichità non conosceva.

Nè Roma rimase a dietro di Firenze e di Napoli: anche a Roma, l'umanesimo trovò i più influenti fautori: sotto papi umanisti, come Niccolò V e Pio II, l'eterna città fu egualmente un centro degli studi classici. Là attendeva alle sue opere il dotto Flavio Biondo da Forlì (1388-1463), uno di quei pochi umanisti che non scrivevano per mercede e non si accattavano il favore dei grandi. Passò da principio a' servigi della Repubblica di Venezia, poi a quelli della Curia romana. Niccolò V lo trascurò più tardi perchè non sapeva giudicar rettamente dei suoi lavori e non poteva giovarsene come traduttore dal greco. Le sue opere sono in parte storiche, in parte archeologiche. Scrisse trentun libro di storie italiane dalla caduta dell'Impero romano al suo tempo (a. 1452), una topografia di Roma antica sotto il titolo di *Roma instaurata* (a. 1446), una *Italia illustrata* (a. 1453), contenente notizie storiche, geografiche, archeologiche, e finalmente la *Roma Triumphans* (la Roma trionfante) in dieci libri (a. 1459), intesa ad illustrare le antichità romane. La grande importanza di queste opere, che sono scritte senza pompa retorica, fu riconosciuta soltanto dopo.

Maggior favore presso Niccolò V ebbe Lorenzo Valla. Nacque in Roma dove anche passò gli anni giovanili. D'anni ventiquattro lasciò la patria e dopo che ebbe soggiornato in diversi luoghi, si recò presso Alfonso di Napoli che poi accompagnò come lettore e per il quale (nel 1440) dimostrò falsa la donazione di Costantino, fondandosi sulla quale il Papa pretendeva l'alta signoria sul Reame di Napoli. Come dotto cortigiano, godette della più fiduciosa intimità del suo signore. Si guastò del tutto coi monaci e con Eugenio IV per certe ingiurie letterarie e soltanto con una pronta fuga potè sottrarsi, quando era andato a Roma nel 1446, ad un processo per eresia. Con tutto ciò, fu chiamato a Roma da Niccolò V e fatto segretario apostolico. Dal 1450 in poi insegnò eloquenza e retorica all'Università. Sotto Calisto fu segretario pontificio ed ebbe ricche prebende; ma non potè goderne a lungo, perchè morì il 1° di agosto del 1457. Era uomo d'ingegno d'alto valore, che però non coltivava la poesia, sì bene le scienze. Campo suo particolare erano la grammatica e gli studi critici. Scrisse con acutezza di senso dialoghi filosofici, assalì i giuristi moderni che nulla intendevano dei grandi giuristi di Roma, dimostrò, in tre libri intorno alla dialettica, che la logica scolastica è inattendibile e fece intanto acutamente la critica di Aristotele, e rivide il testo biblico. L'opera sua più importante sono le *Eleganze della lingua latina (Elegantiarum latinae linguae libri)* in sei libri, che sono sottili e fine osservazioni

intorno all'uso della lingua latina, pubblicate la prima volta innanzi al 1444 e ampliate poi fino a dodici libri sotto Calisto. Tradusse dal greco Tucidide ed Erodoto e anche sedici libri dell'*Iliade* in prosa latina, e per re Alfonso scrisse in tre libri la storia del padre di lui, del re Ferdinando d'Aragona e di Sicilia, opera di gran pregio, che però tocca soltanto alcuni anni di regno del suo eroe. L'ardito suo spirito, che assaliva senza riguardo tutto ciò che egli non poteva approvare, gli procacciò molte inimicizie. Col Poggio scambiò tutta una filza d'invettive, altre col Fazio e col Panormita.

Fig. 47. — Giovanni Pontano, secondo un busto di Giovanni Cristoforo Romano del secolo XV o principio del XVI, in possesso del Municipio di Genova. V. il testo a pag. 235.

Niccolò V (1447-1455) aveva promosso con la maggiore munificenza gli studi umanistici senza però ch'egli nulla facesse nel campo letterario. Il suo secondo successore invece, Enea Silvio Piccolomini, cioè papa Pio II (1458-1464), prese, egli stesso, parte all'opera degli umanisti con tutta una schierà d'importanti scritti. Nato nel 1405 a Corsignano, ebbe l'educazione sua a Firenze, e fu occupato in diversi uffici al Concilio di Basilea. Nel 1442, Federico III lo fece segretario della cancelleria di Stato. Di propugnatore ardente delle libertà chiesastiche si fece egli, intorno a questo tempo, partigiano dell'assoluto papismo, e gli venne fatto di ricondurre alla Santa Sede Federico III e la Germania. Fu ricompensato di tanto nel 1447 col vescovado di Trieste, e la sua splendida carriera toccò il suo punto più alto quando nel 1458 fu eletto papa. Nella sua gioventù aveva scritto alcuni versi licenziosi, una novella molto sensuale, *Eurialo e Lucrezia*, e una commedia, *Chrisis*. Appartengono ad un tempo posteriore, oltre le sue orazioni, le lettere e altri piccoli lavori, le sue opere storiche e geografiche, importanti per molti rispetti: i *Commentari del Concilio di Basilea*, la *Storia dell'Imperatore Federico III*, che va dall'anno 1451 al 1452, la *Storia di Boemia*, la *Cosmografia*, rimasta incompiuta, nella quale egli intese descrivere tutto quanto il mondo conosciuto aggiuntevi alcune note storiche, e le *Memorie* della sua vita.

Sebbene Pio, con queste opere sue, promovesse l'arte e la scienza, non fu tuttavia, d'altra parte, un così splendido Mecenate come il suo antecessore e non

volle saper nulla, in particolare, di dotti che poetavano in latino. Il suo successore invece, Paolo II, venne in aperto conflitto con parecchi degli umanisti romani. Pomponio Leto di Napoli (1428-98), che insegnava all'Università, aveva fondato in Roma una Accademia, sul modello della fiorentina, che si occupava dello studio dell'antichità. A lui e ad altri membri dell'Accademia Paolo II, nel 1468, intentò un processo sotto l'accusa di professar l'ateismo e di aver congiurato contro la vita di lui. Gli accusati però, alla fine, furono prosciolti e la dispersa Accademia ricostituita sotto Sisto IV. Vi appartenne anche Bartolomeo Sacchi, che dal suo luogo di nascita, Piadena presso Cremona, si chiamò il Platina (1421-81). Sotto Sisto, egli fu prefetto della Biblioteca vaticana e scrisse, fra le altre opere, le sue importanti Vite dei Papi. Un erudito di valore fu Niccolò Perotti di Sassoferrato (1430-80), che di soli ventun anno insegnava all'Università di Bologna e dal 1458 in poi fu vescovo di Siponto. La traduzione in latino di Polibio che egli fece per commissione di Niccolò e che gli procacciò il favore di questo Papa, è molto libera. I suoi libri più importanti sono una Grammatica latina per le scuole e sopra tutto un suo commento su Marziale, intitolato *Cornucopiae*, stato pubblicato soltanto dopo la sua morte.

Fig. 18. — Guarino Guarini Veronese, secondo un quadro del *Museo Trivulziano* in Milano riprodotto in Rosmini, *Vita e disciplina di Guarino Veronese*, Brescia 1805. V. il testo qui contro.

A Ferrara insegnò la maggior parte della sua vita Guarino Guarini di Verona (1370-1460; v. il ritratto qui contro), e, accanto a lui, Giovanni Aurispa di Noto (1372-1459). Il valore dell'uno e dell'altro è riposto per la minima parte nelle loro opere: se l'Aurispa ritornò con ricca preda dal suo soggiorno a Costantinopoli come raccoglitore, favorito dalla fortuna, di manoscritti greci, il Guarini invece, sopra tutto come maestro ed educatore, dispiegò una fruttuosa operosità senza veramente però potersi mettere accanto, in quest'ultima qualità, al celebre educatore Vittorino Rambaldoni da Feltre (1378-1446), che nella vicina Mantova esercitò l'ufficio suo e v'ammaestrava i figli dei principi e i nobili giovinetti nella così detta *Casa Giocosa*, e quelli di più basso ceto in una scuola di poverelli. Vittorino fu detto giustamente fondatore della pedagogia moderna sebbene egli non abbia scritto alcun libro didattico o educativo.

A Milano i Visconti e gli Sforza favorirono ugualmente gli eruditi, più con l'intento, però, di procacciarsi splendore per essi. Vi troviamo Gasparino da Barzizza (1370-1431), che per il primo, in opposizione al Petrarca e al Salutato, inculcò il ciceronianismo nello stile delle lettere e anche altrove, e scrisse esempi di lettere e un trattato di retorica. Quand'egli volle ristabilire testi latini, fece molto arbitrariamente; i suoi lavori, tuttavia, come illustratore di opere classiche,

sono degni, per quel tempo, di molta considerazione. Suo figlio Guiniforte (dal 1406 sino intorno al 1460), che dal 1433 in poi fu ai servigi del Duca di Milano ed ebbe la cattedra del padre, fu di minor valore, ma poi, dal 1442 in poi, occupò un alto posto come segretario di Filippo Maria e del successore di lui Francesco Sforza, ed ebbe l'ufficio, parimente, di educatore di principi.

Alla corte di Milano si trattenne pure per lungo tempo un uomo che è vero tipo e modello dell'irrequieto, smisuratamente vano e dappertutto adulatore per aver favori e iracondo umanista di quel tempo, Francesco Filelfo (v. le illustrazioni a pag. 239 e 241). Ci sia lecito perciò di narrar la sua vita con particolari maggiori. Nacque a Tolentino nella Marca d'Ancona il 25 di luglio del 1398 e studiò a Padova, dove già era anche maestro di retorica. Di là passò a Venezia e v'istruì i figli di diverse famiglie nobili con tale esito che gli fu dato il diritto di cittadinanza e l'ufficio di segretario presso l'ambasciatore veneto a Costantinopoli (a. 1420). Per tal via gli fu procacciata la possibilità di studiare il greco presso il nipote di Emanuele Crisolora, Giovanni, e, dopo la morte di costui, presso il Crisococca. Rimase sette anni a Costantinopoli: negli ultimi cinque, come segretario e consigliere dell'imperatore Giovanni Paleologo. Si recò poi, per incarico avuto dal Bailo, presso il Sultano Murad e seguì una ambasceria imperiale a Buda presso il re Sigismondo. Si acconciò presso questo principe e l'accompagnò fino a Cracovia dove tenne una orazione in occasione delle nozze di Ladislao II. Dopo il suo ritorno, sposò la figlia del suo maestro Giovanni Crisolora, Teodora, e ritornò a Venezia, carico di molti libri greci acquistati a Costantinopoli che egli però dovette subito impegnare per lungo tempo. Poco dopo fu fatto professore di retorica e di filosofia morale a Bologna. Le condizioni politiche, frattanto, gli resero in breve insopportabile quel soggiorno, e però assunse per un anno l'ufficio di professore a Firenze. Fin d'allora era ritenuto come il più valente conoscitore di greco e come il maggior poeta in lingua latina. Faceva lezione di latino, di greco, di retorica e di filosofia, e asseriva egli stesso d'aver avuto ogni giorno quattrocento uditori e anche più, non solo della città, ma anche di paesi stranieri. Furono de' suoi scolari, fra gli altri, anche Niccolò V e Pio II. Di più, il Filelfo espose, nel Duomo, in lingua italiana la *Divina Commedia*. Egli si sentiva in Firenze come il più ragguardevole uomo, onorato e ammirato da tutti, anche dalle dame della più alta condizione che gli cedevano il passo per la via. In breve però, e per il carattere vanitoso e per l'avidità dell'oro, si procacciò

Fig. 41. — Francesco Filelfo, secondo un ritratto in cera in bassa rilievo appartenente al Museo di Berlino (Cfr. A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, Milano, 1902, V, 1, fig. 301 a pag. 468).

molti avversari, tra i quali in particolare il Niccoli, Carlo Aretino, il Traversari e Cosimo de' Medici. Con tutto ciò, egli, nel 1431, protrasse di tre anni il suo impegno con Firenze, accrescitogli il salario.

Poichè dai suoi nemici gli si apprestavano dispiaceri e fastidi d'ogni sorta, assalì in sozza maniera il Marsuppini e il Niccoli, e quello chiamò un intrigante, un poltrone, un invidioso, un usuraio, e questi un uomo insopportabile, un vecchio rimbambito. Il Poggio rispose, ugualmente anonimo, per il Niccoli con una lettera ingiuriosa e si fece intanto deciso nemico del Filelfo. Gli assalti di costui si fecero allora sempre più smodati e svergognati, ed egli osò anche di voler far da maestro a Cosimo. Un giorno, nella primavera del 1433, fu assalito da un sicario prezzolato. Egli ritenne ch'esso fosse stato mandato dai suoi avversari, e giubilò quindi allorchè, in quello stesso anno, Cosimo fu abbattuto e mandato in esiglio, e coprì di scherni e di contumelie i suoi nemici in letteratura: a Palla Strozzi poi, capo della parte dei nobili, fece rimprovero di non aver fatto decapitare l'odiato Medici. Quando Cosimo, prima che fosse trascorso un anno, tornò dall'esiglio, il Filelfo fuggì a Siena, donde, dichiarato ribelle, continuò la sua guerra. Anche una volta lo raggiunse là lo stesso sicario, anche una volta esso sicario fu imprigionato prima di compiere il suo disegno e punito questa volta con l'aver recisa la mano. Il Filelfo, allora, prezzolò, alla sua volta, insieme ad alcuni nobili fiorentini esiliati, un assassino perchè uccidesse Cosimo e il Marsuppini. Ma anche costui fu preso e pagò il fio con la perdita di ambedue le mani, mentre fu ordinato che, quanto al Filelfo, egli dovesse essere bandito dal territorio fiorentino e gli fosse tagliata la lingua qualora fosse stato preso. Ma il battagliero erudito continuò, ciò non ostante, la sua guerra letteraria contro di Cosimo e, oltre alcune satire, nel 1437 gli avventò contro un velenoso libello in prosa. In favore del Medici si fece innanzi, dal canto suo, il Poggio. Tra i due la lotta fu condotta nella maniera più sconcia; ambedue cercarono di superarsi inventando le più maligne menzogne, mentre non fu rispettata nemmeno la santità della famiglia, anzi fu violata con le più grossolane e volgari calunnie. Un tentativo di riconciliazione, intrapreso per incarico di Cosimo dopo che era stato pubblicato il libello del Traversari, fallì. Il Filelfo, che non si fidava punto del Medici, rispose: " Cosimo adopera pugnale e veleno contro di me; io, il mio ingegno e la mia penna contro di lui „. La contesa col Poggio durò fino al 1447 senza che mai veramente i due avversari si pacificassero fra loro: il Filelfo non lasciò riposare il suo nemico nemmeno nella tomba, ma ripetutamente lo assalì.

Rimase quattro anni a Siena e poi insegnò per un semestre a Bologna. Nel luglio del 1438 ebbe da Filippo Maria Visconti l'invito di recarsi a Milano, al quale egli aveva aspirato lungo tempo. A Milano il suo salario ascendeva, nel prim'anno, a cinquecento ducati, e, nel susseguente, a settecento: oltre a ciò, gli assegnò il Duca una casa bene arredata, lo fece cittadino di Milano e lo volle a tutte le feste di corte. Riceveva egli sovente graziosi regali. Pur da Milano continuò ad inveire contro i suoi nemici e tra gli altri scagliò contro Cosimo il Libro dell'esiglio *(Commentationes florentinae de exilio)*; doveva comprendere dieci libri, ma tre soli se ne sono conservati, e questi riboccanti di sudicie contumelie. Quando Filippo Maria fu morto, il Filelfo cercò di farsela bene con tutte le fazioni e con tutti i pretendenti, e di riconciliarsi, anche, con Cosimo con una

spregevole ritrattazione di tutto ciò che egli aveva scritto contro di lui. Quando vide che la sorte era favorevole allo Sforza, si rivolse a lui interamente, e, a capo della deputazione milanese mandata ad esso Sforza, pronunciò l'orazione che invitava il Condottiere a prendersi in mano la signoria. Rimase allora a Milano, per un salario fisso, come poeta di Corte, e là incominciò a comporre la *Sforziade*.

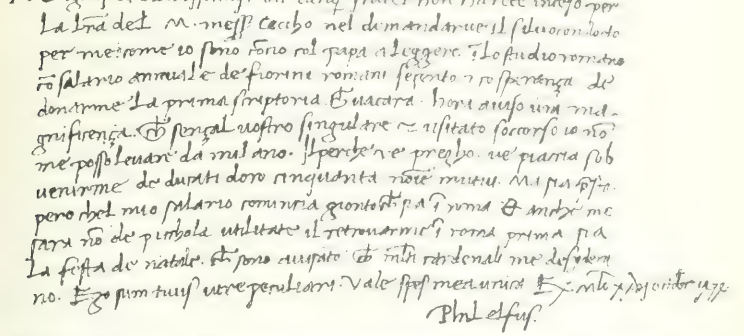


Fig. 50. - Lettera di Francesco Filelfo, secondo l'originale a. 1471, che si conserva nell'Archivio di Stato di Firenze (V. il testo a pag. 239).

poema epico in esametri, che, in ventiquattro libri, doveva celebrare le imprese eroiche del suo signore e di altri principi che riccamente lo pagavano. Nel 1451, il primo libro era già composto: nel 1455 il Filelfo ne presentò al Duca quattro libri. Non essendo stato sufficientemente ricompensato secondo il suo avviso, volle scrivere soltanto venti canti, e poi soltanto sedici, con 12.800 versi. Nel 1463 erano già pronti otto libri, ma con soli 6400 versi, e dopo la morte del Duca, il Filelfo abbandonò interamente l'opera.

Nel 1441 gli era morta la moglie Teodora. In luogo di ritirarsi in un chiostro come da principio aveva divisato, per consiglio di Filippo Maria sposò una ricca donna milanese. Dopo l'immatura morte di costei (a. 1448), pregò e impetrò da

Trascrizione del manoscritto.

Magnifice clarissime[que] vir tanq[uam] frater hon[orande]. Iterate hon[orande] lit[te]re [mi]si per
la lettera del *Magnifico* messer Cecchino nel comandarmi [che] [io] [fa]cessi ritorno
per me, come io fosse [com]messo col papa a leggere. E lo studio romano
con salario annuale de fiorini romani [cen]to e [co]n speranza de
donarme la prima scriptoria che [vac]ara. Ho avuto una mal-
gnificença, che senza 'l nostro singulare [ad]iutato soccorso io non
me posso levare da milano. Il perche [vi] prego [et] [am]monisco [che]
venirme de ducati d'oro cinquanta [in] [ca]mino. Ma [se] pertanto
pero che 'l mio salario comincia, guardo che [ne] [ve]rà poco. E anche [co]
farà non de picchola utilitate al retornarmi [a] [Ro]ma prima [per] la
festa de natale, che [sono] [am]piato de [mol]ti [ra]dionali me [de]sidera
no. Ego sum tuus iure peculiaris. Vale [fe]st[i]ve mantuane [die] [xx]v[i]i octobris 1471
Philelfus.

16. Wiese e Percopo, *Storia lett. italiana*

Niccolo V la libertà di passare allo stato ecclesiastico; egli però fece cotesto soltanto con l'intendimento di averne pingui prebende e il cappello cardinalizio. Quando l'aspettazione di tanto gli riuscì troppo lunga, ingiuriò il Papa e prese una terza moglie. Il Papa tuttavia non glie ne serbò alcun rancore, anzi, quando egli nel 1453 si recava a Capua presso il re Alfonso, che già da anni aveva il desiderio di imparare a conoscerlo, lo accolse con grandissima amicizia in Roma e l'accomiatò soltanto dopo nove giorni, quando gli ebbe lette le satire dedicate ad Alfonso. All'atto del partire gli diede di sua propria mano cinquecento fiorini d'oro, gli assegnò un ufficio di segretario col salario di seicento ducati e gli promise di darsi tal cura di lui per l'avvenire che non avrebbe da trovarsi mai più a disagio. Egli intanto doveva tradurre Omero; ma il Papa morì prima che questo suo disegno fosse compito. Alfonso creò cavaliere con gli sproni d'oro il Filelfo e lo incoronò poeta. Dappertutto per le Corti, alle quali si recò, egli ottenne ricchi doni. Nessun umanista ha saputo come lui far denaro con la sua arte poetica, nessuno ha così svergognatamente pitoccato, nessuno ha vissuto così dissipatamente e con ciò si è sempre lagnato delle sue angustie. Quando a Milano non giovavano punto le preghiere, minacciava d'andar oltre: cotesto non veniva mai meno al suo effetto, ed egli lo sapeva. I più differenti principi d'Italia, cortigiani e dignitari ecclesiastici, compresi i Papi stessi, gli stessi sovrani stranieri, egli cercava di mettere a contribuzione con la promessa di farli immortali nelle sue poesie, e aveva quasi sempre esito felice. Ora aveva bisogno di denaro per riscattare i suoi libri impegnati, ora doveva dotare una figlia, ora aveva da intraprendere un viaggio. I munifici ricevevano, in lettere e in versi, smisurate lodi; ma gl'illiberali e quelli che secondo il suo avviso gli erano ingrati, erano da lui ingiuriati, e fra questi egli annoverava Pio II che già era stato suo discepolo e che egli, mentre inerme in Ancona, combatteva con la morte, assalì tanto impudentemente che il successore di Pio, Paolo II, obbligò il Duca di Milano a porre in prigione per qualche tempo l'iracondo erudito. Più tardi, quest'uomo senza carattere ritrattò tutto per trarne profitto.

Quando morì il duca Francesco (a. 1466), il Filelfo non si sentì più bene in Milano, e sovente si trovò in vere angustie. Sisto IV gli restituì il segretariato che egli aveve perduto e lo chiamò a Roma nella qualità di professore a quella Università. Dal 1476 in poi rimase dapprima a Milano, ma poi nel 1481 Lorenzo de' Medici, dopo che fu tolto il decreto di bando emanato contro di lui, lo trasse a Firenze a professarvi il greco. Ma, quattordici giorni dopo il suo arrivo, il 31 di Luglio del 1481, vecchio d'ottantatrè anni, soggiacque alle fatiche del viaggio. Egli stesso si metteva al di sopra di Cicerone e di Virgilio. Quello era celebre soltanto come oratore, questi soltanto come poeta, ma egli era ugualmente e oratore e poeta e, oltre a ciò, scriveva in greco. " Dove trovi tu un mio pari? „ gridava con aria di trionfo. Ma, quantunque egli sia stato il poeta più fecondo e più multiforme del suo tempo (la *Sforziade* conta 6400 versi, le satire ne contano 10.000, altrettanto le odi e i dieci libri, riboccanti di oscenità, di epigrammi, di distici, di elegie e simili, che egli chiama *De jocis et seriis*, cose scherzose e cose gravi; scrisse inoltre 2400 versi greci), le sue opere poetiche interessano soltanto per la storia della cultura, per la storia, per la biografia, e soltanto le satire sono state stampate per intero. Fece anche un certo numero

di traduzioni dal greco e compose innumerevoli orazioni e lettere. Il suo merito principale consiste nell'attività sua come professore, poichè egli intendeva ugualmente a fondo latino e greco ed era un abile insegnante.

Il maggiore de' suoi ventiquattro figli, Giammario Filelfo, che, nato a Bisanzio nel 1426, vi fu mandato nel 1440 per istudiarvi il greco, menò vita scapestrata e inquieta, nè si elevò ad avere alcun significante valore quantunque fosse dotato d'ingegno e fecondo tanto quanto suo padre. Morì a Mantova nel 1480: le opere sue sono rimaste inedite. Finalmente, alla Corte milanese, viveva anche l'avversario del Filelfo, Pier Candido Decembrio, nato a Pavia nel 1399. Passò al servizio di Filippo Maria come segretario e dovette compiere anche certe ambascerie. Dopo la morte del Duca aderì ai repubblicani e fu dei capi del governo. Verso però il 1456 fu rimesso in grazia da Francesco Sforza e insegnò il latino e il greco a Milano. Vi morì il 12 di dicembre del 1477. Delle sue numerose opere che sono del più vario contenuto, traduzioni dal greco e simili, lasciate da lui, le più importanti sono la sua Vita di Filippo Maria e di Francesco Sforza, quest'ultima un panegirico, la prima delineata secondo la verità.

A Venezia alcuni nobili s'interessarono attivamente alla novella scienza; lo Stato come tale non aveva con essa alcuna relazione e distribuiva i suoi uffici senza alcun riguardo alla cultura classica. L'umanesimo perciò, in tutto il suo modo di comportarsi, vi ha alcun che d'aristocratico: liti e contese ingiuriose non vi erano tollerate. Del nobile Lionardo Giustiniani abbiam noi da parlare in altro luogo. Accanto a lui, un zelante umanista era l'illustre uomo di Stato Francesco Barbaro (1398-1454), che dal Guarino aveva imparato eccellentemente il greco. Essendo di soli diciassette anni, scrisse per suo fratello un trattato di morale, molto ammirato: *De re uxoria* (Dello Stato matrimoniale), al quale gli Antichi, i greci in particolare, naturalmente, hanno fornito la materia, e fece traduzioni dal greco. Si segnalò nel raccogliere e confrontar manoscritti, tenne sovente orazioni ed ebbe un carteggio di assai ricco contenuto, che è importante anche storicamente. A Venezia, inoltre, Giorgio Merula da Alessandria (1440-1494), che più tardi passò alla Corte di Lodovico Sforza e scrisse la storia dei Visconti, insegnò per più lungo tempo letteratura, e a Venezia lavorò pure Marcantonio Sabellico da Roma (1436-1506), che compose la Storia di quella Repubblica. Ambedue commentarono anche scrittori classici.

A Bologna abbiam già incontrato diversi segnalati umanisti come professori, e là insegnarono anche Antonio Urceo da Rubiera (1446-1500) e Filippo Beroaldi da Bologna (1453-1505), celebri ambedue per le loro orazioni, poesie e commenti. Finalmente, di tra le piccole Corti, sarebbe da segnalare anche Rimini, dove, sotto Sigismondo di Pandolfo Malatesta, che pure aveva ricevuto una buona educazione classica, si svolse una rigogliosa vita artistica e umanistica. Poeta di Corte di esso Sigismondo fu Basinio Basini da Parma (1421-1457), discepolo di Vittorino da Feltre, che imparò la lingua greca a Ferrara presso il greco Teodoro Gaza. Compose un poema eroico, *Meleagris*, che aveva per soggetto la morte di Meleagro e che gli procacciò nel 1448 la cattedra di eloquenza latina a Ferrara. Ma, già nel 1449, egli lasciò per ragioni politiche questa città per tramutarsi a Rimini dove visse d'allora in poi in piacevole ozio. Nel suo *Isotteo*, egli celebra in quattro libri, ad imitazione delle *Eroidi* di Ovidio, la relazione del suo signore

con Isotta degli Atti. Il poema eroico *Hesperis* in tredici libri, imitazione dei poemi omerici, descrive le imprese guerriere di Sigismondo come capitano dei fiorentini nella guerra contro Alfonso di Napoli (a. 1448) e Ferdinando di Calabria (a. 1452). Scrisse inoltre anche l'*Astronomica* in due libri, poema didascalico di astronomia, e cominciò a rimaneggiare l'*Argonautica* di Apollonio Rodio, ma morì mentre vi attendeva. Il Basini fu poeta di alto talento, i cui versi però poco si divulgarono.

2. La letteratura fin verso l'ultimo quarto del XV secolo.

Quantunque l'umanesimo paresse avvincere pienamente a sè gl'ingegni più eletti, la letteratura italiana però non si perdette. Essa mantenne le sue più forti radici anche nel XV secolo naturalmente in primo luogo a Firenze che ne aveva veduto il primo fiore. Ma poi si estese a poco a poco a tutta la penisola e trovò un certo numero di luoghi novelli di culto che subito poterono gareggiare con Firenze. Essa incomincia a diventare, sviluppandosi sotto gli elementi fecondatori dell'umanesimo, una vera letteratura italiana abbracciante tutta quanta la penisola. Lo sconfinato entusiasmo per l'antichità classica spinse qualche volta, da principio, gli umanisti fino al disprezzo dei grandi poeti del secolo XIV: si chiamava Dante un poeta da calzolai, il libro del quale era buono a ciò soltanto che i venditori di spezie ne facessero cartocci. Questi assalti smodati, però, erano rari e furono aspramente confutati dai seguaci dell'indirizzo del secolo XIV, specialmente da Cino Rinuccini, già menzionato come petrarchista, e da Domenico da Prato. Più spesso altri si piaceva di censurare il latino dei grandi poeti e di rimproverar loro, nelle loro cognizioni classiche, mancanze ed errori. La stessa gente che faceva cotesto, nutriva sovente una grande venerazione per i poeti italiani. Lo stesso Filelfo, che non voleva saper nulla d'una lingua letteraria italiana, dichiarava nel Duomo di Firenze, nei giorni festivi, la *Divina Commedia* (v. pag. 239) e scriveva un commento al Canzoniere del Petrarca come anche un poema italiano intorno a San Giovanni Battista. Leonardo Bruni dettava in lingua italiana la vita di Dante e quella del Petrarca, il Poggio stimava la *Divina Commedia* tanto quanto le opere degli Antichi, le mancava soltanto, diceva, l'esposizione in lingua latina. Guiniforte Barzizza scriveva intorno al 1440 un commento all'*Inferno*, e dalla metà del secolo in poi gli umanisti si occuparono, sempre con zelo maggiore, e del poema e del suo autore; e facciasi menzione soltanto del commento del Landino alla *Commedia* e della traduzione in italiano del *De Monarchia* del

Fig. 51. Leon Battista Alberti, secondo cito lastra in bronzo XV secolo, nella Raccolta Dreyfus a Parigi

Ficino. Alla maniera petrarchesca scrissero molti umanisti, fra i quali Pio II, canzoni e sonetti in grandissima parte dimenticati da lungo tempo o andati perduti. Diversi altri tradussero in latino alcune delle novelle del Boccaccio, e la stessa *Divina Commedia* dovette addattarsi a farsi voltare in esametri e ad avere una versione interlineare. Cotesto dimostra unitamente, accanto alla venerazione per i grandi poeti, la invincibile repugnanza che gli umanisti avevano da principio verso la lingua italiana, essi, che non si sentivano italiani, sì bene cittadini della Repubblica dei dotti, abbracciante tutto quanto il mondo incivilito.

Dapprima, nella quarta decina del secolo, si fece, in questa opinione, certo mutamento in favore della lingua volgare. Primo di tutti fu Leon Battista Alberti (v. il ritratto a pag. 244, e la pag. 247), il quale propugnò l'uguaglianza in diritto della lingua italiana con le classiche: anzi, per impulso di lui, il 22 di ottobre del 1441, nel Duomo di Firenze, ebbe luogo una pubblica gara poetica in lingua italiana, tema della quale fu *la vera Amicizia;* essa fu detta *certame coronario*, perchè al vincitore doveva esser data una corona d'alloro in argento. La scelta del tema fece conoscere lo scopo di dimostrare che la lingua volgare era in grado così bene come la latina di trattare un grave ed elevato soggetto, ma, nel resto, era assai inetta. Prese parte al concorso del premio tutta una schiera di poeti, tra i quali non solo uomini del popolo, come il fecondo petrarchista Anselmo Calderoni, ma anche dotti umanisti, e tra essi Benedetto Accolti, giurista e poi cancelliere, Leonardo Dati e lo stesso Alberti. Questi due ultimi erano venuti nell'infelice pensiero di foggiar metri latini in italiano, trasportando semplicemente le regole della quantità da quella a questa lingua. I dieci giudici del premio, segretari pontificî, non aggiudicarono a nessuno dei concorrenti la corona, sì bene la consacrarono alla Chiesa, e la ripetizione della gara, tema della quale doveva essere *l'Invidia*, non ebbe luogo dopo il cattivo esito di questa prova. Con tutto ciò, noi abbiam qui il primo importante approccio della lingua volgare contro l'onnipotenza del latino, la quale lentamente più e più va dileguando, ma che però anche alla fine del secolo fu animosamente difesa e contrastata da uomini come Cristoforo Landino e Lorenzo de' Medici.

Così l'ulteriore svolgimento della letteratura italiana del XIV secolo si compie dapprima sostanzialmente ancora in Firenze. Per buona parte essa si sta ancora sotto la diretta influenza dei tre grandi poeti. La *Divina Commedia* provocò una imitazione da parte di Matteo Palmieri (v. il ritratto a pag. 249). Nacque egli il 13 di gennaio del 1406, tenne bottega da speziale, ebbe diversi uffici in patria e morì il 13 di aprile del 1475. In lingua latina scrisse egli una Vita del gran siniscalco Niccolò Acciaiuoli, la storia della guerra contro Pisa nell'anno 1406, un'orazione funebre per il suo maestro Marsuppini (a. 1453) e altro. In lingua italiana compose il dialogo: *Della vita civile*, che noi dobbiam ricordare in altro luogo, e la *Città di Vita* in terzine, composta tra il 1455 e il 1464, non ancora interamente pubblicata.

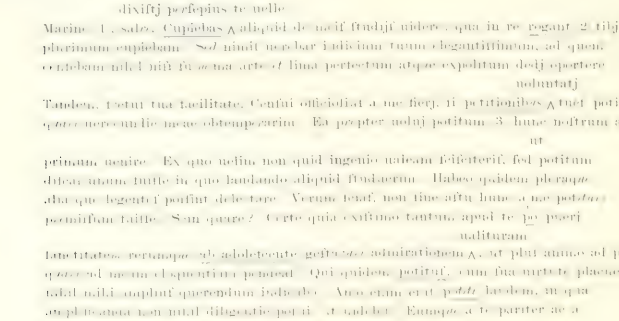
L'opera tratta dell'origine e della sorte dell'anima umana e svolge certe dottrine neoplatoniche come anche un'opinione di Origene rigettata dalla Chiesa come eretica. La Sibilla Cumana guida il poeta al luogo dove stanno gli Angeli che alla caduta di Lucifero rimasero neutrali. Affinchè si decidano o per il bene o per il male, essi diventano uomini. Nello spazio di un anno, attraverso il cielo [illegible]

quali lungo l'andare ricevono ciascuno l'influsso secondo le loro buone o cattive disposizioni, e attraverso i tre elementi che loro forniscono un corpo, essi discendono in terra. Qui, essi o seguono nel profondo dell'Inferno l'angelo ribelle, ovvero si levano coi buoni alla felicità del cielo. Il poeta, accompagnato dalla sua guida, si aggira per il cielo dei Pianeti e per i tre elementi, quindi, in una notte, per le diciotto case dei vizi e in un giorno per le dodici abitazioni delle virtù.

Della possente creazione dantesca è rimasto in questo poema, per il quale Leonardo Dati scrisse un commento, soltanto lo schema esterno. Il Palmieri non pubblicò egli stesso la sua opera, anzi, nel 1465, ne consegnò, suggellato, un manoscritto meravigliosamente eseguito al Collegio dei notai, con l'ingiunzione di aprirlo soltanto dopo la sua morte. Non ostante il suo contenuto ereticale, questo manoscritto, anche se tenuto in disparte fino al secolo antecedente per superstizioso timore, si è conservato fino ai nostri giorni.

Allo stesso anno appartiene il *Giardeno* (il Giardino) di Marino Jonata da Agnone, che, nato al principio del secolo, entrò, l'anno 1433, nell'Ordine dei Terziari. Il poema, finito il 17 di luglio del 1465, in terzine, per il quale il Jonata stesso compose un commento latino, descrive un viaggio per i regni della Morte sotto la stessa guida di essa. È un arido libro di teologia morale, in cui gl'insegnamenti dati dalla Morte intorno al proprio essere, le pene dell'Inferno e la gerarchia celeste sono di tratto in tratto interrotti da speciali racconti di avvenimenti della storia contemporanea, e in cui i versi, quantunque sovente modellati su quelli di Dante, sono spesso non giustamente misurati. Finalmente, ci conduce sino alla soglia del secolo novello l'*Anima peregrina* di frate Tommaso Sardi, da Firenze (forse 1460-1517), incominciata nel 1493 e finita, dopo un lavoro di lunghi anni, soltanto nel 1509, che è una peregrinazione attraverso i varî cieli sino alla vista della Chiesa trionfante. L'opera, che fa parimente certi cenni alla storia

Trascrizione del Manoscritto a pag. 247.



(1) Marino Guadagni, canonico fiorentino. Morì probabilmente nel 1438.
(2) Voleva scrivere *roganti* (al pregante).
(3) Leon Battista Alberti, di cui l'Alberti ha scritto la vita in latino.

contemporanea, è dedicata a Leone X. Altri poemi possono essere passati sotto silenzio perchè mancano d'ogni importanza.

Innumerevoli sono gl'imitatori del Petrarca in questa parte del secolo XV. Come dai *Trionfi* del gran Poeta si trasse profitto nella pittura, nelle arti plastiche

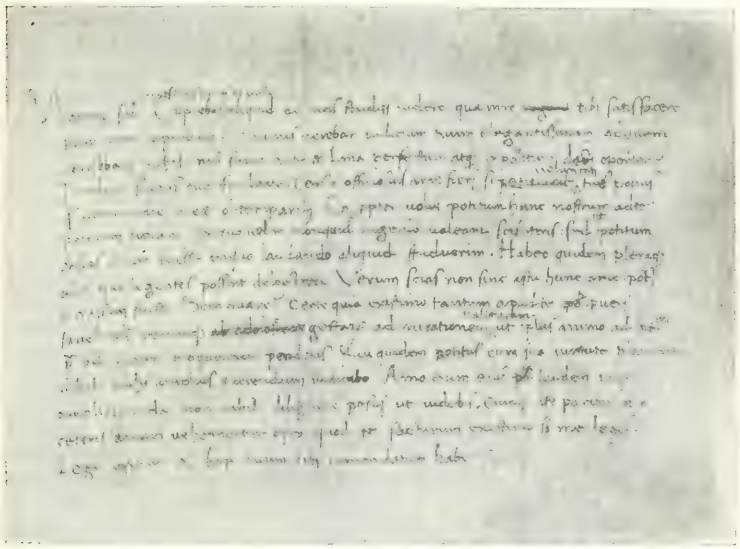


Fig. 52. Lettera di Leon Battista Alberti prima del 1438, secondo l'originale che si trova nella Riccardiana di Firenze. V. il testo a pag. 245.

e nelle processioni solenni illustrandoli e rappresentandoli, così furono adoperati sovente come modello per opere letterarie. Veramente, nella maggior parte dei casi, queste imitazioni erano solamente una forma comoda per adulare o un principe o una città, e il valore estetico dell'opera per conseguenza a bella prima rimaneva negletto. Il Trionfo, che in certo rispetto è il più celebre, anche se letterariamente di poco valore, è quello che Giovanni Santi, il padre di Raffaello, premise alla sua Cronaca rimata intorno alle geste del duca Federigo da Urbino; se si accennasse da noi agli altri tutti, ciò non potrebbe esser giustificato dalla loro importanza letteraria. Nel campo lirico, venne fatto più volte ai petrarchisti di raggiungere il loro modello nella lingua e nella struttura del verso, ma quasi sempre manca loro il vero sentimento e la vera e propria virtù creativa, perchè essi, come già prima i seguaci della scuola poetica siciliana, per lo più non sono altro che imitatori e scrivevano sovente soltanto per commissione di alti protettori i loro versi d'amore.

Numerose poesie possediamo noi del fiorentino Notar Niccolò Tinucci (1390-1444), famigerato politico, e pregevoli canti di Bonaccorso da Montemagno da Pistoia, il minore, giurisperito di molto merito, che fu professore a Firenze e vi morì nel 1429; già nel XVI secolo le sue poesie, in parte leggiadre, godettero di

un'alta riputazione. Un abile imitatore del Petrarca è anche il gioviale prete Rosello Roselli da Arezzo (1399-1432), che viaggiò molto, che passò la maggior parte della sua vita in istretta amicizia coi Medici a Firenze e che, in onta all'abito ecclesiastico, indirizzò leggiadri sonetti alla graziosa Oretta, senza però svolgervi novità di pensieri. Ma il più importante canzoniere di questo tempo è la *Bella Mano* di Giusto de' Conti da Valmontone di Roma, che morì il 19 di novembre del 1449 a Rimini, essendo consigliere di Sigismondo Malatesta. Le singole poesie della raccolta sono state composte prima o al più tardi nel 1440, e hanno per soggetto l'amore di Giusto per una bella bolognese; il tutto riceve il suo titolo dalla bella mano della donna amata. È una accurata imitazione del Petrarca in una lingua meravigliosamente pura, scevra d'esagerazioni e d'artificiosità; qua e là si può rintracciare anche qualche reminiscenza del poetare dantesco. In contrapposto a questo leggiadro canzoniere, nella maggior parte delle raccolte poetiche di questo tempo, il ricordar le quali non rimerita punto, si fa strada un grande inselvatichimento della lingua e da per tutto insipidi giuochetti di nomi, di parole, di costruzioni, di pensieri. Vi spadroneggia, inoltre, l'erudizione classica con lunghe e aride enumerazioni di personaggi storici e mitologici, delle quali cose in particolare usavasi di far pompa in due tipiche specie di poesie di questo tempo, nei canti lamentosi di disprezzate o abbandonate fanciulle e nelle poesie dette le *Disperate*, in cui l'infelice amante maledice a sè stesso e a tutto il mondo.

Molti poeti però non cantarono soltanto d'amore, ma composero anche canti politici. Malatesta Malatesti da Rimini, signore di Pesaro (1370-1429), si fa innanzi anche una volta per l'antico ideale dei Ghibellini, esorta l'imperatore Sigismondo a farsi signore d'Italia e ha parole aspre per gli ecclesiastici. Niccolò da Uzzano compose nel 1426 una poesia in terzine veracemente profetica in riguardo alle discordie intestine della parte oligarchica fiorentina, e Antonio di Meglio da Firenze (1384-1448) faceva sovente intendere la sua voce nelle occasioni politiche. Al suo ufficio di araldo della Repubblica apparteneva anche il rallegrare e l'ammonir con canzoni i capi dello Stato nei loro pasti presi in comune, il salutare ospiti stranieri, l'accompagnare ambascerie e il divulgare abilmente tra la folla, col mezzo di poesie recitate in pubblico, i pensieri e le opinioni della parte dominante. Scrisse tutto un numero di poesie d'amore, nelle quali si trova molto di prolissamente confuso, ma anche alcuni punti riusciti bene, e il classicismo vi è adoperato con abilità, e prese parte al *Certame coronario*.

Quando Firenze fu sconfitta nel 1424 presso Zagonara dal Duca di Milano, egli compose un lungo sirventese pieno di caldi affetti, nel quale egli esortava i suoi cittadini a far loro offerte di denaro, espresse il loro ardente odio contro il tiranno lombardo e si fece difensore della Signoria. Più tardi fu l'encomiatore della parte medicea, celebrò Francesco Sforza, che nel 1435 era venuto a Firenze, e compose nel 1440 dopo la battaglia di Anghiari le iscrizioni alle immagini degli Albizzi impiccati *in effigie*. Alcuni suoi sonetti son dovuti alla lotta dei fiorentini con papa Eugenio IV.

L'araldo del Comune fu pagato da esso, e però sovente egli dovette far intendere la sua voce non già secondo la propria convinzione, bensì nel senso di chi gliene dava commissione: Antonio era omai un vero poeta di Corte dei Medici. Generalmente quasi tutti i petrarchisti di questo tempo, come gli umanisti, cercavano di procacciarsi oro e posti vantaggiosi con le più svergognate adulazioni, nè si stancavano

mai di celebrar col canto ogni possibile avvenimento di famiglia dei principi e dei potenti da loro incensati. In mezzo a tanta folla sia qui menzionata soltanto una tipica figura: il cieco Niccolò Cieco da Arezzo, che godette di molta fama in particolare come poeta improvvisatore. Andò errando di città in città e recitò ora davanti al popolo, ora dinanzi a Papi, a principi, a capi di repubbliche. Nel 1425 egli cantò la gloria di Venezia, nel 1428 esaltò Martino V, nel 1430 Eugenio IV, nel 1433 l'imperatore Sigismondo. Le recite che egli tenne dal 1435 in Firenze le domeniche e gli altri giorni festivi, erano frequentate assiduamente anche dai dotti. Morì dopo il 1440: in quest'anno stesso egli aveva ancora mandato a Cosimo una sua poesia consolatoria per la morte del fratello di lui, Lorenzo.

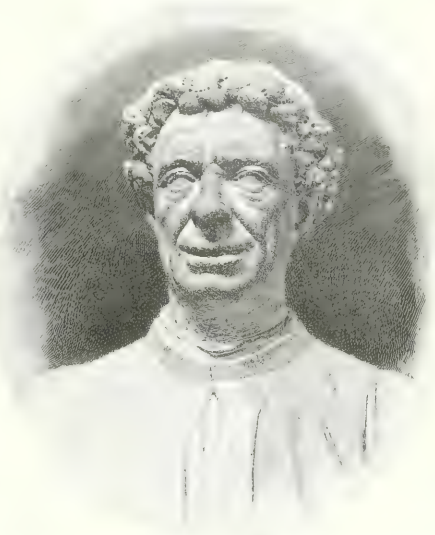


Fig. 53. – Matteo Palmieri, secondo un busto di Marmo di Antonio Rossellino 1468 che si conserva nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze. V. il testo a pag. 245.

Ma quasi tutti i petrarchisti fin qui ricordati, sia che fossero soltanto lirici amorosi o sia che cantassero in favore di opinioni politiche, composero anche poesie morali, nelle quali essi adoperarono come forma da una parte la canzone e il capitolo, e dall'altra anche la frottola o il *motto confetto*. Questa frottola consisteva o di settenari rimati coppia a coppia, dei quali sempre tutti quei due che non rimano fra loro, cioè il secondo e il terzo, il quarto e il quinto, e così di seguito, vanno insieme d'accordo secondo il senso: ovvero di strofe di un settenario e di un endecasillabo. L'ultimo si connette alla parola rimata del primo con una rima interna e alla fine porge la rima per il settenario della strofa seguente.

L'esempio dato dal Boccaccio nel compor novelle influì anche nel secolo XV. Abbiam già veduto che gli umanisti in parte scrivevano novelle latine, in parte traducevano dal Boccaccio; anche, però, la letteratura volgare presenta alcune ulteriori imitazioni del *Decamerone*. Gentile Sermini da Siena raccolse intorno al 1424, per divertimento di un suo amico, quaranta novelle, che erano state raccontate in una brigata ai bagni sanesi di Petriolo e avevano offerto materia per ogni sorta di trattenimento. V'introdusse spesso poesie, per lo più morali,

le quali stranamente contrastano col contenuto delle novelle, perchè in queste ultime il lettore s'incontra quasi sempre soltanto in cose scostumate e impudenti, in una dilavata e insipida esposizione. Raramente una novella è condotta, una volta, con abilità: raramente un carattere ben riuscito ci strappa un lieve sorriso, come quello di Bindaccino da Fiesole, che a Petriolo sa molto bene scroccare qua e là, finchè alla fine un tiro birbone che gli fanno cinque sanesi, lo scaccia dai bagni, o come quello del parroco di campagna Meoccio, che in una predica prescrive una ricetta al suo cuoco e che ad ogni giorno festivo si fa portar sull'altare da' suoi parrocchiani ogni sorta di ghiottonerie, di guisa che esso altare ha l'aspetto d'una bottega da grasce. Ma anche qui il disegno è rozzo e antiartistico ed è guasto da un irragionevole uso del dialetto.

Merito totalmente diverso ha la raccolta di novelle di Masuccio de' Guardati, che fu fatta a Napoli alla corte degli Aragonesi. Masuccio era segretario del Principe di Salerno: nel 1476 egli ordinò le sue novelle, già composte probabilmente fin dal 1460, a dieci a dieci, secondo l'affinità del contenuto, in cinque libri, e passò dall'una all'altra per mezzo di morali considerazioni nella chiusa di ciascuna. Egli dedicò l'intero volume alla colta e fina figlia di Francesco Sforza, Ippolita, moglie del duca Alfonso di Calabria: le molte storie immorali del libro, secondo il concetto del tempo, non erano in alcun modo contrarie a questa sua dedica (v. l'illustrazione a pag. 251).

I materiali che furono adoperati da Masuccio, sono di molteplice e varia natura. Tutta la prima parte si occupa degli ecclesiastici corrotti, e l'autore sa riferir le cose più scellerate non solo di monaci e di monache, ma anche di preti, di vescovi e di cardinali: egli ne svela le brutture dinanzi a tutto il mondo per notarli pubblicamente e premunirne i laici. Anche le donne, nella terza parte, se ne cavano assai male. Non vi mancano, per altro, esempi di magnanimità, di virtù, di gratitudine, di burle allegre, di racconti tragici.

Masuccio attesta con tutta serietà che tutti i suoi racconti riposano sul vero. In molti, però, è evidente certa affinità con le antiche narrazioni: altre, senza dubbio, deve egli aver fondate sopra veri avvenimenti, che soltanto abbelli in qualche parte. Al contrario del Sermini, il suo modo di narrare è breve e chiaro, anche se egli non raggiunge la finezza nel tratteggiare i caratteri del suo modello, il Boccaccio. La lingua contiene molti latinismi e forme dialettali: la struttura del periodo, in quelle parti che non appartengono alla vera novella e servono come di passaggio, mostra ancora una esagerazione della maniera pesante del Boccaccio, ma, nella narrazione propria, diviene sovente semplice, vivace e naturale. Due anni dopo, nel 1478, Giovanni Sabbadino degli Arienti (1450-1510) compose una raccolta di settantuna novella, quand'egli era fuggito in campagna dalla sua città natìa, Bologna, per la peste. Le intitolò *le Porretane* dal luogo dei bagni della Porretta presso Bologna, perchè là appunto egli fa narrar le sue novelle, per divertimento, da una brigata. I racconti prolissi e scoloriti hanno per lo più un carattere aneddotico, e non mancano cose tolte a prestito dal Boccaccio quanto agli argomenti. Come per Masuccio, l'imitazione del Certaldese, quanto allo stile, si manifesta per lo più nelle inette considerazioni morali alla fine delle novelle, nella introduzione e nella chiusa del libro, e, come per quello, la lingua non va punto scevra di latinismi e dà a divedere un forte colorito dialettale.

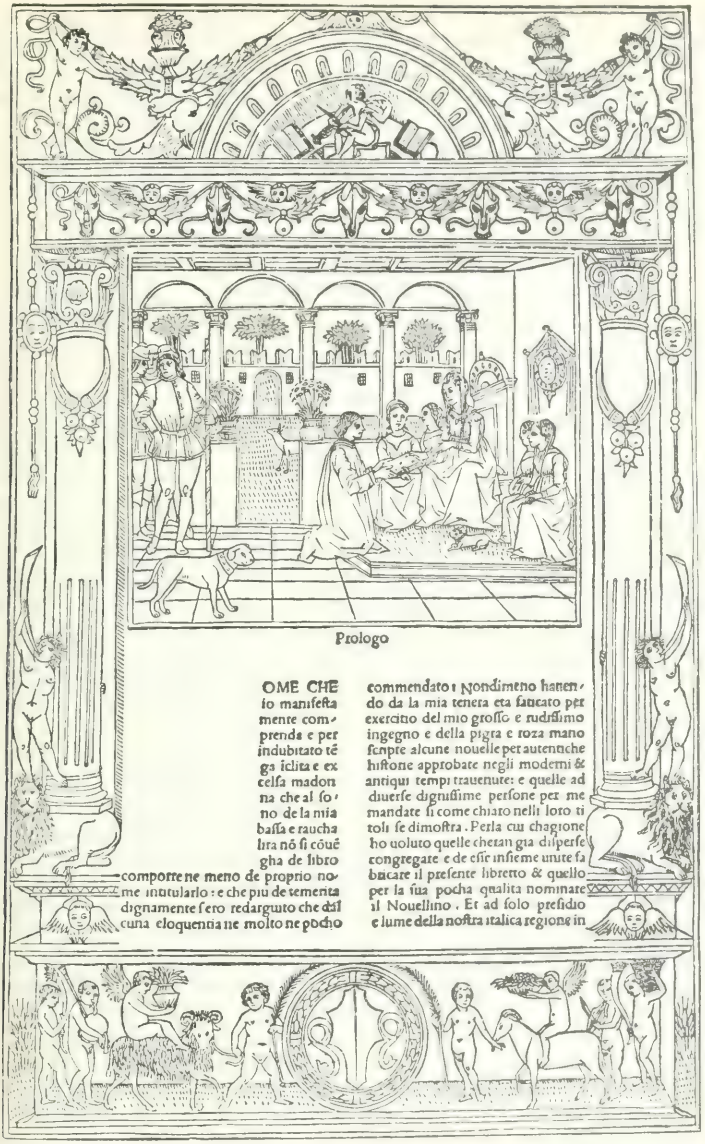


Fig. 54. – La prima pagina delle *Novelle di Masuccio* secondo l'edizione apparsa a Venezia nell'anno 1492 nella Biblioteca Nazionale di Firenze. V. il testo a pag. 250.

Oltre queste raccolte, ci è pervenuta anche dal secolo XV tutta una schiera di singole novelle, che per lo più raccontano di grossolane burle fatte da Fiorentini e ci dànno modo di gettare uno sguardo nella borghesia italiana di quel tempo.

La *Novella del grasso legnaiuolo* racconta come il celebre architetto Brunelleschi e alcuni suoi amici facciano credere al povero Manetto Ammannatini che egli è diventato un altro. Più scellerato è un tiro che fanno Antonio di Meglio, Niccolò Tinucci, già noti a noi, e altri. Essi partecipano al sovraintendente delle prigioni di Stato la sua elezione a capitano di Norcia. Egli perciò depone il suo ufficio e vende i suoi beni per poi ritornar disingannato a Firenze dove, oltre il danno, si ha le beffe. Un'altra novella finalmente (passiamo altre sotto silenzio) della storditaggine d'un sanese che manda a papa Pio II un piechio invece d'un pappagallo, ci viene da Luigi Pulci che noi fra poco impareremo a conoscere più da vicino.

Dei restanti generi di prósa che furono ulteriormente coltivati nel secolo XV, le leggende solamente e le narrazioni pie e i trattati, si riattaccano così strettamente, come le novelle, ai precedenti modelli del secolo XIV. Il beato Giovanni Dominici è già stato brevemente ricordato da noi come autore di trattati ascetici (v. pag. 221). Accanto a lui dobbiamo ora ricordare anche Feo Belcari, che noi incontreremo anche altrove. Nacque a Firenze nel 1410 e fu educato nel più profondo amor di Dio, che divenne per lui la cosa più intimamente cara del suo cuore. Esercitò coscienziosamente diversi uffici e si mantenne in istretta relazione coi Medici fino alla sua morte (a. 1484). I suoi scritti ascetici sono in parte traduzioni, in parte sono rimaneggiamenti di originali latini. Nel 1445 finì la traduzione del *Prato Spirituale*, che è una raccolta di vite di Santi, che Ambrogio Traversari aveva tradotte dal greco in latino. Una sua traduzione è pure la *Vita di frate Egidio*, mentre egli, nella *Vita del beato Giovanni Colombini*, si appoggia pure alla descrizione della vita di questo personaggio, composta in latino nel 1425 da Giovanni Tavelli da Tossignano; vi fa però alcune aggiunte, che egli vuole aver tolte a documenti storici. Il suo stile reca tutti i pregi della prosa ascetica del secolo XIV.

Ben diversamente le altre scritture in prosa del secolo XV. In esse, in quanto pretendono a merito letterario, prevale per lo più un forte influsso del latino, tanto nelle parole, quanto nella costruzione. La vera e propria storiografia del secolo è prevalentemente latina e imita i grandi modelli latini, Livio in particolare. In lingua volgare però fu composta tutta una serie di cronache e di ricordi di famiglia, tra le quali meritano d'esser segnalate alcune scritte da Fiorentini. Il mercante della lana Giovanni Morelli (1371-1444), che spiegò l'operosità sua anche in affari politici, incominciò nel 1393 un *Libro di Ricordi* per i suoi figli e lo continuò scrupolosamente fino al 1411. È desso una storia di famiglia in una lingua semplice, in cui però si trovano intrecciati molti avvenimenti storici e considerazioni morali. Numerose notizie storiche contiene anche la *Cronaca*, incominciata nel 1412 e continuata fino al 1430, di Buonaccorso Pitti (1354 fin verso il 1431), spirito irrequieto, ma uomo di Stato sagace e operoso in molteplice guisa. Era destinata alla pubblicità la *Istoria di Firenze* di Gregorio (Goro) Dati (1363-1435), che, esposta in forma dialogica, comprende gli anni 1380-1406, e tratta delle guerre contro Milano e contro Pisa, come pure delle condizioni interne di Firenze in questo tempo, mentre lo stesso autore, nel

suo *Libro Segreto*, che è una cronaca di famiglia, ripose molte notizie biografiche. Infine, probabilmente da Nero Capponi (1388-1457), fu compilato il *Commentario dell'acquisto di Pisa*, che già fa conoscere l'influsso dell'arte storica umanistica.

Mentre le cronache non fiorentine del secolo XV sono scritte in un cattivo latino ovvero più spesso in un italiano dialettale, le fiorentine di quello stesso tempo vanno segnalate per lo più per la bella lingua e per la chiara e semplice esposizione. Ma appunto quella cronaca che fu scritta sotto il consapevole influsso della letteratura latina d'allora, quella di Giovanni Cavalcanti, ha uno stile orribile e una lingua ricercata, inlardellata di latinismi e di immagini esagerate. Il Cavalcanti si mise a comporre le sue *Istorie fiorentine*, che abbracciano gli anni 1425-1440, il principal soggetto delle quali era formato dalla cacciata e dal ritorno di Cosimo il vecchio, mentre egli stava in carcere per tributi non pagati. Ai quattordici libri aggiunse più tardi anche la storia degli anni 1441-1447. È un ardente partigiano dei Medici e l'opera sua è una buona fonte per la storia interna della città di Firenze.

Anche la letteratura biografica di questo secolo è per la massima parte latina e procede dall'influsso del Petrarca e di Svetonio. Tra le biografie composte in italiano son già state mentovate quelle di Dante e del Petrarca scritte da Leonardo Bruni (v. pag. 244). La raccolta più importante è quella delle *Vite d'uomini illustri del secolo XV* di Vespasiano da Bisticci (1421-1498). Questi era libraio a Firenze e però ebbe frequenti occasioni d'imparare a conoscere nella sua bottega i dotti più illustri del suo tempo. Ebbe anche relazione con alcuni principi dei quali egli provvedeva le biblioteche. La sua propria esperienza e ciò che gli fu comunicato da amici degni di fede, gli fornirono il materiale per le sue biografie che vogliono essere soltanto appunti di ricordi, senza pretensione alcuna, intorno alla vita privata dei personaggi da lui tratteggiati, e di fatto discendono sovente a particolari di nessuna importanza e sono scritte senz'arte. Vespasiano compose le sue *Vite* negli ultimi anni del viver suo. Egli vi descrive anche la figura d'una dama contemporanea, Alessandra de' Bardi, e, nel suo *Libro delle lodi e commendazioni delle donne illustri*, che tratta delle donne dell'Antichità, accenna ad alcune altre donne del suo tempo. Ciò che Vespasiano aveva incominciato, continuò in più vaste proporzioni Sabbadino degli Arienti (v. pag. 250), del quale noi possediamo le biografie affettatamente scritte di trentadue donne del Medio Evo e del Rinascimento. Il libro è dedicato a Ginevra Sforza Bentivoglio e detto dal suo nome: *Gynevera, delle clare donne*. Una magnifica figura di donna risplende in fine dalle lettere di Alessandra Macinghi (1407-1471), scritte e mandate, dal 1447 in poi, da Firenze ai figli occupati in lontani paesi negli affari mercantili, e le quali fanno conoscere la vigorosa bellezza della viva lingua fiorentina, dall'uso della quale gli umanisti, come già il Petrarca, rifuggivano nelle loro scambievoli comunicazioni. Fra le altre lettere in lingua italiana meritano d'essere accennate, come un bel monumento storico e filologico di quel tempo, anche le lettere politiche di Rinaldo degli Albizzi che egli mandò alla Signoria come legato di Firenze. Nato nel 1370, dal 1399 in poi fu occupato nel servigio dello Stato. Le sue *Commissioni per il Comune* vanno da quest'anno fino al 1433. Nel 1434 fu bandito come capo della parte contraria ai Medici, andò alla corte dei Visconti e morì ad Ancona il 2 di febbraio del 1442.

Dal Petrarca e da' suoi contemporanei la lettera, come abbiam veduto, fu adoperata anche come mezzo comodo per esporvi speculazioni filosofiche. Gli umanisti vi sostituirono il trattato per lo più dialogico, modellato su Cicerone, e questa forma di scrittura filosofica, per mezzo di numerose opere delle quali noi ricordiamo innanzi a tutte le altre il dialogo *Della vita civile* di Matteo Palmieri (v. pag. 249), trovò modo di entrare nella letteratura italiana.

Corre l'infelice anno 1430, e in Firenze infuria la peste. Il Palmieri ci conduce ad una tranquilla casa di campagna del Mugello, risparmiato dal contagio, e là Agnolo Pandolfini espone le sue opinioni, mentre l'autore, Franco Sacchetti e Luigi Guicciardini, vi s'intromettono con domande e interrogazioni. Il primo libro parla dell'educazione ed è in molti punti una traduzione letterale dei due primi libri della *Institutio oratoria* di Quintiliano. I tre libri seguenti che trattano, uno dietro l'altro, della prudenza, del valore, della moderazione (2), della lealtà (3) e del bene privato e del pubblico (4), hanno per fondamento il libro di Cicerone *De Officiis*.

In questo libro si riconosce in più maniere il potente influsso che Dante ha esercitato sul Palmieri e che doveva anche più chiaramente manifestarsi nella *Città di vita*. Sono invece più originali i trattati di Leon Battista Alberti (1406 ovvero 1407-1472), che noi abbiam già imparato a conoscere come zelante amico della lingua italiana e istitutore del *certame coronario* (v. pag. 245). Mentre studiava a Bologna il diritto canonico, era, nello stesso tempo, assiduo uditore di greco del Filelfo e si erudì in generale nella maniera più varia e molteplice. Alla sua persona, debole sul principio, seppe egli, con gli esercizi corporali, dare una forza e un'agilità straordinaria, di modo che, per esempio, egli saltava a piedi giunti sulle spalle di un uomo.

L'Alberti era di una meravigliosa versatilità. Egli scrisse in latino di pittura, d'architettura, di problemi matematici, fece alcuni importanti lavori architettonici, e mentr'era ancor studente a Bologna, venne fuori il suo primo lavoro letterario, cioè la commedia latina *Philodoxus* che sotto allegorica forma è intesa a dimostrare che chi s'adopera con zelo può giungere alla gloria non meno del ricco. Più tardi, compose egli tutto un numero di poesie e di scritti in prosa in lingua italiana, come pure trattati latini e italiani. Il più importante di questi ultimi è quello che ha il titolo *Della famiglia*, e contiene avvertimenti intorno al come debba esser governata l'educazione, l'amministrazione della sostanza, e cose simili. I tre primi libri, il terzo dei quali a torto fu attribuito ad Agnolo Pandolfini, sono stati scritti nel 1437 ovvero nel 1438; il quarto, che tratta dell'amicizia, fu composto nel 1441, in occasione del *certame coronario*. Battista suppone che questo dialogo tra i membri della famiglia intorno all'ideale d'una vita della famiglia abbia luogo al letto di morte di suo padre. Come il Palmieri, attinge in copia agli Antichi, ma egli sa trattar liberamente e a piacer suo la sua materia e tanto acconciamente accomodarla ai bisogni del suo tempo che sovente, nei diversi ragionamenti, si ha riguardo alla vita reale. Già, prima d'allora, l'Alberti aveva scritto il dialogo *Teogenio* intorno all'influenza della fortuna sugli uomini, che egli poi, verso il 1442, dedicò a Leonello d'Este, cioè in quello stesso anno in cui, in un altro dialogo, trattava *Della tranquillità dell'anima*. Il suo ultimo dialogo *Dell'iciarchia* (Del governo della famiglia, 1470), dialogo alquanto troppo ampiamente svolto, ritorna in certo modo al tema da lui prediletto e parla in

particolar modo della famiglia e dello Stato. Da tutti questi scritti si presenta a noi un uomo istruito in ogni parte del sapere, amabile, dotato di fino intendimento per ogni cosa bella, e ce li rende pregevoli. L'Alberti scrive per lo più un italiano più naturale che non il Palmieri, lo stile del quale risente l'influenza del latino, ma, al contrario di lui, concede al latino influenza maggiore nella parte lessicale e nelle singole forme grammaticali.

A queste due correnti letterarie di questo tempo, cioè alla imitazione dei poderosi principi dei poeti del secolo XIV e alla imitazione delle opere degli eroi dell'ingegno nell'Antichità restituite alla loro bellezza originale, se ne associa finalmente anche una terza che non si fa innanzi con le stesse pretensioni ad avere alcuna importanza letteraria, ma, in compenso, ha l'origine sua nella vita intima di tutto il popolo e a tutto il popolo si rivolge, ed è una continuazione dell'indirizzo popolare, che noi abbiam già potuto rintracciare fin nei primordi della letteratura italiana.

Libere d'ogni influenza latina e riccamente ornate delle grazie del dialetto sanese che noi già abbiam veduto usato da Santa Caterina, sono le prediche di San Bernardino Albizzeschi da Siena, stateci conservate per un caso felice. Bernardino era nato nel 1380 a Massa Marittima in quel di Siena e nel 1402 entrò nell'Ordine dei Francescani. Intraprese per tempo la vita di predicatore errante e come tale percorse, sino al fine de' suoi giorni (a. 1444), le più differenti parti d'Italia. Le prediche, che egli tenne a Siena nel 1427, furono raccolte in una specie di scrittura abbreviata e poi trascritte nella scrittura usuale. Attaccandosi a questa o a quella parola della Bibbia, Bernardino inveisce, con linguaggio infiammato, contro i peccati del suo tempo e chiama a penitenza. Affinchè le sue parole possano penetrar più addentro nei cuori, va ripetendo i punti più importanti e v'introduce ogni sorta di aneddoti, come già anche prima era consuetudine. L'esito ch'egli n'ebbe dovunque, fu imponente: peccatori induriti si convertivano ed entravano nell'Ordine, usurai restituivano ciò che avevano preso ingiustamente, carcerati per debiti erano liberati, e i vani oggetti del mondo dati a cumuli alle fiamme. Una modesta parte a questo grande successo di Bernardino, de' suoi discepoli e di altri predicatori, l'aveva anche il fascino della non falsata lingua popolare, la quale doveva trascinar con sè i più vasti ceti degli uditori in ben altra maniera che non l'eloquenza pomposa e ufficiale dei giuristi e degli oratori umanisticamente educati, informata ai modelli ciceroniani, inlardellata di parole e di costruzioni latine.

Allo stesso modo, il popolo poteva prender soltanto ben poco gusto al petrarchismo e cantava come prima secondo la sua propria maniera, non pretensiosa e realistica. Di questi canti veramente è rimasto soltanto assai poco, ma ne possediamo un riflesso nei canti popolari d'amore del patrizio veneziano Lionardo Giustiniani (circa 1388-1446), il quale riuniva in sè col poeta l'umanista profondamente colto e l'uomo di Stato indefessamente operoso. Il Giustiniani aveva, come egli stesso dice in una lettera, una disposizione naturale per la musica. Raccolse pertanto nella sua gioventù i canti del popolo ch'egli sentiva risuonare intorno a sè, li riduceva in leggiadri strambotti, ballate e canzonette, e vi trovava la melodia. Come uno stormo di allegri uccelli volavano i suoi canti sopra la laguna, erano subito cantati da per tutto e si spandevano rapidamente da Venezia

per l'Italia, in particolare per la Toscana. Si procacciarono anche molti imitatori, sì che spesso non è possibile il distinguere ciò che è proprio di Lionardo, da quello che è d'altri poeti. Le facili e graziose canzonette, poste in musica, furono dette *giustiniane* appunto dal suo nome, denominazione che si trova ancora nel XVI secolo, e così molti canti che il poeta aveva trafugati al popolo, il popolo li ha ripresi come sua proprietà e ancora oggi li va cantando.

Lo strambotto, che probabilmente dalla Sicilia si sparse per l'Italia e che in origine era composto di otto endecasillabi alternativamente rimati e in Toscana diventò un rispetto (*ab ab ab cc*, ovvero *ab ab cc dd*), fu ridotto da Lionardo alla forma di un'ottava. Le ventisette poesie di questa specie che gli si ascrivono con certezza, sono, come più tardi accadde sovente, annodate fra loro ad un tutto quanto al contenuto, e serbano, in modo che fedelmente ritrae il tono e lo stile dei canti del volgo, tutti quei motivi che anche oggi si trovano nella poesia popolare.

L'amore costringe il poeta a cantare, ed egli prega la sua diletta di porgergli ascolto. Egli ne celebra l'influenza su tutto ciò che le sta dattorno, e la sua indescrivibile bellezza:

" Se li arbori sapessen favellare | Le tue bellezze non potria contare.
E le lor foglie fusseno le lingue, | Quando nascesti, li angioli ci venne;
L'inchiostro fusse l'acqua dello mare, | Quando nascesti, colorito giglio,
La terra fusse carta e l'erbe penne, | Tutti li santi furno a quel consiglio „.

Egli benedice il giorno della nascita di lei e la esorta a non lasciar passare inutilmente il tempo della gioventù. Ma essa, invece, si mostra fredda, gli porge occasione di esser geloso e non gli dà alcun ascolto. Egli allora, dolente in cuore, disdice il suo amore, maledice il giorno in cui per la prima volta ha veduto la fanciulla, e rimprovera alla crudele la sua infedeltà. Per sua unica consolazione gli rimangono alcuni segni d'amore e la ricordanza della dileguata felicità.

Questi stessi e altri motivi popolari il Giustiniani ha poi adoperati nelle più varie guise nelle sue canzonette. Sotto questo nome le raccolte manoscritte e le stampate comprendono le altre sue poesie in istrofe. Sono per lo più ballate in settenari o in ottonari, spesso in brevi strofe e senza ripresa, altre sono quelle che più tardi furon chiamate soltanto canzonette, cioè poesie, di cui le strofe constano di settenari o di ottonari nella forma di *abba* o di *aabab*. Oltre a ciò, vi si trova usato il sirventese in quartine e il capitolo in terzine.

Anche queste poesie si occupano esclusivamente dell'amore in tutti i suoi possibili momenti; sovente prendono la forma dialogica e riproducon scene tolte alla vita reale. Una donna, il cui marito sta a dormire, si tiene al balcone e aspetta l'amante per concedergli l'accesso dopo alcune trattative. Non così facilmente riesce ad un giovane ardente d'amore indurre una fanciulla ad aprirgli la porta: soltanto alla sera susseguente egli può persuadere a far tanto lei che soltanto in apparenza ancora gli resiste. Talvolta una coppia d'amanti si riconcilia dopo una scena di gelosia; talvolta, invece, l'amante va dalla donna sua soltanto per disdirle la sua fede, ed ella invano tenta di trattenerlo. Un'altra volta una pietosa amica s'interpone fra lui e la donna ch'egli supplica d'amore, ovvero gli dimostra come nulla egli debba sperare dal suo amore. Perciò egli se ne va tutto conturbato, ovvero si volge con miglior fortuna all'amica già pronta a consolarlo. Una schiava, Marta, rende possibile alla sua padrona e ad un bel giovinetto un intimo colloquio, in premio del quale dovrà avere la libertà, e

lo schiavo Zorzi (Giorgio), per la stessa promessa, conduce in una gondola, a mezzanotte, l'amante presso la sua padrona. Due volte abbiamo anche qui il dialogo, tanto caro al volgo, fra madre e figlia. Nel primo caso, la figlia, dopo un assai lungo negare, confessa l'amor suo per un giovinetto; nell'altro, la madre intenderebbe di maritar la figlia, ma urta apparentemente in una forte opposizione: la fanciulla, in onta di tutte le preghiere e le rimostranze, dichiara di volere andare in un chiostro, e ottiene per tal modo che la madre, il più presto possibile, la congiunga all'oggetto del suo amore.

Tutti questi dialoghi sono scritti nella maniera più naturale e pongono sensibilmente dinanzi agli occhi i personaggi e le scene. La mescolanza del dialetto veneziano col toscano rende anche più leggiadri questi canti e conferisce loro, coi molteplici accenni all'ambiente, un particolare colorito locale.

Canti come questi del Giustiniani mancano, intorno a questo tempo, in altri luoghi, anche se ben presto, specialmente in Toscana, furono imitati, laddove, inoltre, si trovavano modelli per essi ugualmente nei canti popolari. Ma si trova anche, e più che altrove di nuovo a Firenze, prescindendo dalle prediche e dai canti già ricordati, una maniera di poesia popolare e borghese, che si colloca degnamente a lato della poesia classica, del petrarchismo e della poesia storica in istile virgiliano, i rappresentanti della quale, come il Cornazzano con la sua *Sforziade*, celebrante Francesco Sforza, sono appena degni di essere menzionati. Essa si occupa della storia e degli avvenimenti del giorno, di novelle e di storie cavalleresche, si burla del mondo contemporaneo ed edifica i più sentimenti del popolo. Per lo più essa è coltivata da cantambanchi di mestiere che giravano per il paese, ma, principalmente fra gli autori di canti spirituali, noi troviamo anche molti nomi ragguardevoli. Non merita punto l'ingolfarci nelle cronache, per lo più in terzarima, destinate alla lettura, che trattano di qualche avvenimento storico in brutti e monotoni versi. Le poesie in ottave recitate dai cantambanchi, che cantavano avvenimenti del tempo, come la caduta di Costantinopoli, sono ugualmente per lo più aride e inette nella rima e nella struttura del verso, ed ebbero il loro pregio soltanto dalla novità delle notizie. Spesso, come già nel secolo XIV, questi racconti erano rivestiti della forma del *lamento*, con preferenza di quella del sirventese. Tra i molti *lamenti* del XV secolo quello per il quale si ebbe predilezione maggiore, fu il *Lamento di Pisa* di Pucino d'Antonio, che, di fatto, è uno dei più perfetti esempi di questo genere. Numerosi sono anche i lamenti posti in bocca a Lodovico il Moro, e ne abbiamo di tali anche del Conte di Poppi quand'egli perdette la signoria (a. 1440), di Costantinopoli (a. 1453), di Genova (a. 1464 e 1473), e così di seguito. Il recitar poesie intorno agli avvenimenti del giorno teneva luogo presso i borghesi dei giornali: solo per divertirsi, invece, si porgeva ascolto alle novelle e alle storie cavalleresche in ottave. Fra breve, in un altro luogo, noi torneremo a queste ultime, mentre dovrà bastare l'avere accennato almeno all'esistenza delle altre, che per lo più sono assai rozze tanto nel contenuto quanto nella forma.

Fin dal tempo più antico abbiam veduto esser cosa tutta paesana la poesia giocosa che sovente diventò vera satira pungente. Essa fu coltivata con ardore anche nel secolo XV, ma da principio non produsse nulla di molto pregio. Le tre poesie satiriche in terzine composte già intorno al 1408 da Stefano di Tommaso

Finiguerri da Firenze (col soprannome *il Za*) sono produzioni insipide e imitano soltanto esternamente la *Commedia* di Dante e più ancora i *Trionfi* del Petrarca.

La *Buca di Monteferrato* descrive una lunga processione di gente impoverita che muove verso la montagna di Monteferrato per rilevarvi un tesoro. Alcuni Pisani, nella stessa condizione, nella seconda poesia detta il *Gagno* (cioè *il pascolo*, così detto da un luogo da pascolarvi presso la città), si fanno menare su d'una galera all'isola del Gagno dove nessuno usa pagare lo scotto. *Lo studio d'Atene*, finalmente, fa menzione di tutti gl'ignoranti eruditi, notai e medici, che da Firenze sono mandati ad Atene per riaprire quello Studio. Le lunghe enumerazioni di nomi di personaggi viventi, universalmente conosciuti, con aggiunte mordenti, hanno perduto naturalmente per noi quell'interesse che per essi era sentito dai contemporanei.

Ma la poesia burlesca si acconciava per lo più, come nei tempi precedenti, alla forma del sonetto, al quale quasi sempre andava appiccicata la coda. Il maggior rappresentante nel XV secolo n'è Domenico di Giovanni, detto il Burchiello (v. il ritratto a pag. 259), dal quale questa maniera di poetare fu detta altresì burchiellesca, come, nel secolo XVI, la bernesca dal nome del Berni. Figlio d'un povero legnaiuolo, il Burchiello nacque nel 1404 e a Firenze fece l'arte del barbiere. Già nel 1434, come partigiano degli Albizzi, per commissione dei quali egli scagliò contro Cosimo de' Medici alcuni vivaci sonetti, dovette abbandonar la città e tramutarsi a Siena. Là egli continuò la vita scapestrata che già prima aveva menata a Firenze. Con la sua condotta e co' suoi versi motteggiatori si procacciò molti nemici, e fu colta ogni occasione per vendicarsi di lui finchè fu messo in carcere. Nemmen là lo abbandonò il suo umore, ed egli, nel tempo della sua prigionia, scrisse un buon numero di sonetti faceti. Fin dal principio ad un amico ne mandò uno che incominciava con la domanda:

" Piccami una pennuccia in un bacello,
Ed empimi d'inchiostro un fiaschettino,
Mandamel col mangiar che paia vino
Ch'i'ho di fantasia pieno il cervello „.

Ma, come fu rilasciato dal carcere, gli affari suoi andarono assai più miserevolmente di prima. Era ammalato e non aveva alcun mezzo di sostentamento. Morì a Roma nella miseria l'anno 1448.

I suoi sonetti burleschi, sconci sovente, ora cantano i piccoli incomodi della vita, ora descrivono il suo stato in carcere, ovvero scherzano sulle sue malattie e la sua povertà. Egli descrive nella seguente maniera un luogo dove pernottava:

" Cimici e pulci con molti pidocchi
Ebbi nel letto, e al volto zanzare.
In buona fè, ch'io mi condussi a tale
Che 'n tutta la notte non chiusi gli occhi.
Un topo, ch'io avea sotto l'orecchio,
Forte rodea la paglia del saccone;
Dal lato manco mi tossiva un vecchio.
E giù dappiede dormiva un garzone,
Qual animal m'appuzza, qual morsecchio,
Dal lato ritto russava un montone;
Onde per tal cagione
Perdetti il sonno e tutto sbalordito
Con sete mi levai tutto finito „.
I'ungnean le lenzuola come brocchi;
I' chiamai l'oste, ma poco mi vale,
E dissigli: vien qua, se te ne cale
Co 'l lume in mano e fa ch'apra due occhi.

In molti sonetti, il Burchiello scaglia amare satire contro i Sanesi e contro partico-

lari personaggi fiorentini, e così contro il Rosello, che a Siena l'aveva messo senza alcun riguardo alla berlina con le sue avventure d'amore e con la sua condanna.

Molti di questi sonetti sono ora inintelligibili per noi, e il Burchiello, in un buon numero di altri, di proposito ha accatastato le cose più disparate, così come il caso e la rima suggerivano, senza senso e significato. Uno, per esempio, incomincia:

" Braccia Sanesi, e archi Sorïani,
Con testamenti nuovi e agli vecchi,
E ciambellotti verdi e funghi secchi.
Con forche di pedanti Marchigiani,
Ci rimembran de' morsi de' tafani ".

Appunto da questa maniera di poetare si dice esser nato il suo soprannome (*alla burchia* significa *a vanvera*), e benchè fosse già stata coltivata anche da altri poeti, per esempio dal Sacchetti, essa però dal Burchiello in particolare fu ridotta alla perfezione.

Fig. 55. Il Burchiello, secondo un quadretto olio del XVI secolo (?) negli Uffizi di Firenze. V. il testo a pag. 258.

Nel secolo XV fiorì nuovamente la poesia spirituale così nella forma lirica come nella drammatica. Nell'anno 1399 s'avverò di nuovo uno di quei movimenti popolari nei quali ci siamo incontrati già nel secolo XIII (v. pag. 54). Esso venne di Francia, e tosto, per tutta l'Italia superiore e la media, trassero poderose turbe di popolo sotto le flagellazioni e tra i canti di laude e le invocazioni alla misericordia divina da luogo a luogo, da provincia a provincia. Portavano vesti bianche di lino, e però furono detti *i Bianchi*. Giovanni Dominici (vedi pag. 221) che li condusse a Venèzia e però fu bandito da quella città per cinque anni, compose probabilmente per loro le sue laude, tra le quali una particolarmente bella descrive in modo commovente le gioie materne della Vergine Maria, come già aveva fatto Iacopone (v. pag. 57). Un gran numero di laude scrisse pure Lionardo Giustiniani (v. pag. 255), forse per suggerimento di suo fratello, il vescovo Lorenzo. Nel 1429 egli già se ne va occupando, e molte perle si rinvengono fra esse. Come i suoi canti mondani, così egli musicava anche i suoi versi spirituali, sia che trovasse per essi nuovi motivi, sia che soltanto trasportasse in essi la melodia delle sue canzonette, poichè le laude, come quelle, erano scritte nello stesso metro, per lo più in quello della ballata. Qualche volta, anzi, semplicemente voltava a senso spirituale le sue canzoni mondane, e allora la

donna amata diventa Maria. Gesù ovvero l'anima, l'ammonimento a guardarsi dall'amore diventa ammonimento a guardarsi dal mondo, l'esortazione a non lasciar passare la gioventù inutilmente, appare come incitamento a guadagnarsi il cielo, e così di seguito.

Così appunto fecero anche altri poeti di laude; anzi, l'abitudine di trasportare alle laude la melodia di canti già noti, come già prima avevano fatto i Francesi e i Provenzali e come più tardi accadde anche in Germania, era del tutto comune. Anche i più frivoli canti carnevaleschi dovettero dare a prestito le loro melodie, e appunto per tale uso del mondano a' servigi dello spirituale molti poeti, come il Savonarola e altri, credevano di fare un contrapposto al corrompersi e all'inselvatichirsi del volgo. Un intento profanatore, quale noi l'abbiam trovato presso i chierici vaganti (v. pag. 13), i quali al contrario voltavano in mondani i canti spirituali, era interamente lontano da loro: ma le melodie, già note e cantate dovunque, dovevano assicurare alle laude un pronto e rapido divulgarsi.

Tra i numerosi poeti di laude di questo tempo, si fanno innanzi di nuovo in particolare molti Fiorentini di ogni ceto, e noi, accanto ad onorevoli artigiani e a cantori pubblici stipendiati dal Comune, troviamo gli uomini più illustri, innanzi a tutti Lorenzo de' Medici, sua madre Lucrezia, che a preferenza si approfittava del leggiadro canto di Maggio del Poliziano come di melodia per le sue laude, e suo cugino Lorenzo di Pier Francesco. Accanto a Feo Belcari, fu fecondo in particolar modo Francesco d'Albizzo.

L'infantile ingenuità delle laude del XIII secolo sovente non fu più raggiunta interamente nel XV: la profonda ispirazione religiosa si è affievolita e l'individualismo vi si trova visibilmente impresso. Questo cambiamento del sentimento religioso si manifesta anche nelle Rappresentazioni, le quali, come a pag. 63 è stato dichiarato, si svolsero a poco a poco dalle laude drammatiche. Non si era increduli, ma erasi cancellato il rigido ascetismo e si concedeva alla terra e ai suoi godimenti un posto accanto alla vita futura. Mentre lo spettacolo chiesastico viveva di stento in altri luoghi, a Firenze, sotto l'influsso delle mimiche esposizioni della Sacra Scrittura che erano date al pubblico annualmente nelle pompose processioni della festa di San Giovanni, esso si svolse fino a diventare un genere tutto proprio, coltivato con amore, senza che però raggiungesse l'ampiezza dei Misteri francesi. Tutt'al più, una volta, si divideva una produzione in tre giorni. L'epoca precisa, in cui fu scritta, a Firenze, la prima rappresentazione, non possiam noi determinare nemmeno con approssimazione: ad ogni modo, tutte le produzioni che si sono conservate, provengono soltanto dal secolo XV. La più antica rappresentazione, della quale noi abbiamo notizia, è quella del giudizio finale, *Rappresentazione del dì del Giudizio*, di Antonio di Meglio, che ebbe luogo tra il 1444 e il 1448. Il soggetto delle produzioni rimane in parte lo stesso di prima: ora come prima vengono trattati l'Annunziazione di Maria, la Storia della Passione di Cristo e il Giudizio finale. Con questo tuttavia, i poeti tiravano a mano anche altri soggetti, soggetti che porgevano non poche occasioni d'intrecciar nella rappresentazione la vita giornaliera e d'appagare l'irrefrenabile compiacimento ai fatti d'avventura, poichè esse rappresentazioni dovevano nello stesso tempo edificare e divertire. Perciò, storie, come quella del figliuol prodigo, vite di

Santi e Sante, miracoli di Maria e soggetti da novelle come quello di Griselda, erano ora sempre più e più preferiti.

Castellano Castellani, nel suo *Figliuol prodigo*, ci conduce in una taverna. Vediamo come il giovane, in una compagnia di scapestrati, perda il suo denaro tra il giuoco e il bere e come una sgualdrina gli porti via il resto. Quand'egli non possiede più nulla, i suoi gentili compagni di stravizzo gli voltano le spalle e si comportano verso di lui come se non l'avessero mai conosciuto. Nella *Santa Uliva*, i famigli che hanno tratto la Santa in una foresta per darle la morte, entrano lungo la via presso un oste e s'abbaruffano con lui per lo scotto. In altre produzioni, dei mendicanti si bastonano per le elemosine, dei contadini si scalmanano per la durezza del loro padrone e s'accordano per frodarlo convenientemente, dei cacciatori si divertono alle spese d'un loro compagno gobbo, degli spadaccini vanno in cerca di contese, dei malandrini raccontano lor birberie ovvero si ammazzano l'un l'altro dopo un ladrocinio, due comari si litigano per il posto nella chiesa e si squadernano in faccia reciprocamente il registro delle loro magagne.

Queste scene grossolanamente comiche si voltano sovente anche in satira: così, mentre nel *San Giovanni Gualberto* è sferzata la simonia nella persona dell'arcivescovo, altre produzioni si fanno beffa di medici, d'astrologi, di giudici, di mercanti, di soldati e d'altre persone d'altri ceti. L'inclinazione, invece, al romantico si manifesta in particolare in produzioni come quella di *Santa Uliva*, di *Stella*, di *Santa Guglielma*, di *Rosana*, e altre simili.

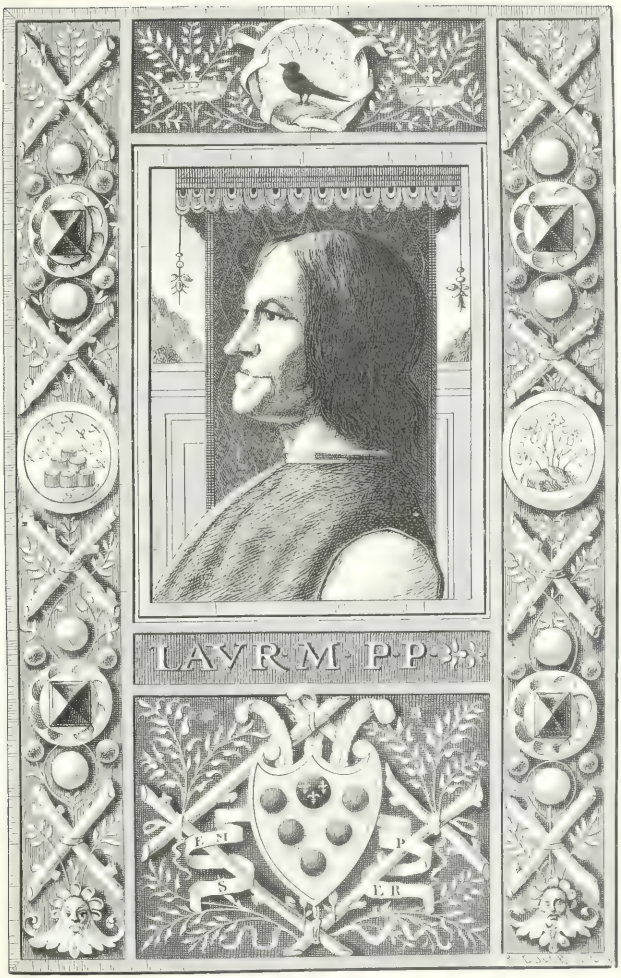
La bella e pia Uliva è la figlia dell'Imperatore di Roma. Quando costui, dopo la morte della moglie, vuol prenderla in isposa, essa si recide ambedue le mani per render vano il proposito di lui. Fuor di sè per lo sdegno, l'Imperatore comanda di condurla in Britannia e di farla morire. Ma essa viene soltanto esposta in una selva dove la trova poi il re di Britannia che le affida, alla sua corte, la custodia del suo piccolo figlio. Un giorno ch'ella vuol difendersi dai lascivi assalti d'un barone, lascia cadere il bambino, il quale muore. Esposta di nuovo in una selva, dove Maria le rende le mani, capita ad un convento di monache, il cappellano del quale s'innamora di lei. Per allontanar da sè la tentazione, egli, appigliandosi ad una falsa accusa, la fa gettare in mare dentro una cesta. Essa è raccolta da certi mercanti castigliani e donata al re di Castiglia, che, contro il volere della madre, la fa sua sposa. Quand'essa, nell'assenza del marito, gli ha partorito un bambino, la malvagia suocera, scambiando lettere, fa in modo che al luogotenente del re giunga il comando di ardere Uliva e il bambino. Il luogotenente le risparmia bensì la vita, ma di nuovo la fa gettare in mare. Essa giunge alle foci del Tevere ed è ricevuta ospitalmente da due vecchi. Il re di Castiglia intanto è ritornato dalla guerra, apprende l'opera scellerata della madre e la fa ardere. Poichè, dopo dodici anni, l'affligge il rimorso di tanto, egli imprende un pellegrinaggio fino a Roma. Là egli vede Uliva; essa è riconosciuta e le sue nozze col re di Castiglia sono celebrate di nuovo con tutta la pompa. Come poi il Papa ha concesso a quest'ultimo il perdono, la felice coppia ritorna in Ispagna.

Questa produzione, come è dimostrato dagli accenni scenici, fu rappresentata con grandissima pompa; essa contiene già molti intermezzi di contenuto parte allegorico, parte mitologico, dimodochè è già da collocarsi nel secolo XVI. Appartiene invece sicuramente al XV secolo la *Stella* che tratta quasi lo stesso argomento, non però così intralciato. Queste produzioni hanno rapporto con la poesia religiosa soltanto per l'occasionale intervento della potestà divina, per lo più nella figura della Vergine Maria, che protegge sempre gl'innocenti e fa partecipare i

malvagi al loro castigo. Così, alla rappresentazione, andò congiunto uno scopo di morale pratica. Poichè esse erano rappresentate da fanciulli e da giovinetti, che si raccoglievano in società, e anche in conventi di monache dalle monache stesse e dalle loro educande, così l'insegnamento morale spesso era volto direttamente ai giovani per incoraggiarli ad una vita timorata di Dio, e, col mezzo d'un prologo e d'un epilogo, esso vi era anche con maggiore instanza inculcato. Produzioni come *il Figliuol prodigo*, *Abramo e Agar*, e altre, erano particolarmente appropriate per simili insegnamenti.

Gli autori di queste produzioni sono in parte ignoti, in parte sono quegli stessi che noi abbiamo imparato a conoscere come poeti di laude. Oltre i già ricordati, troviamo tra essi Bernardo Pulci e sua moglie Antonia, Lorenzo il Magnifico, nel *San Giovanni e Paolo* del quale Giuliano l'Apostata ha una parte principale, e Lorenzo di Pier Francesco de' Medici. Anche gli autori colti si accomodavano del tutto al gusto del popolo, onde avvenne che le rappresentazioni son rimaste un genere tipico, tale, che non se ne svolse poi, come altrove, la commedia ch'è tutta piena di vita. Non troviamo sulla scena alcuna persona vera, ma soltanto tipi. Soltanto qualche lieve mossa al caratterizzare si palesa qua e là, di svolgimento psicologico sopratutto non è nemmeno da parlare. Le cose più accessorie sono esposte sovente con incredibile prolissità, mentre i momenti principali dell'azione sono sbrigati in pochi versi. L'autore si limita per lo più a questo del dialogizzare le storie già inventate prima e però accade con questo che gli accenni scenici sono pur fatti in forma narrativa. Maggior vita domina soltanto nelle scene comiche che sono tratteggiate secondo la realtà e la personale osservazione della vita popolare. In riguardo ai tempi e ai luoghi, non si conosce alcun limite: tra le singole scene talvolta trascorrono degli anni, e in pochi momenti si viaggia per i più vasti tratti di paese. Per render noto il cambiamento di luogo, si aveva il semplice espediente di dividere la scena in diversi scompartimenti, che sovente anche erano forniti partitamente di una designazione del luogo. Accadeva naturalmente che in un tempo in cui le arti novellamente fiorivano, da queste pure si traeva profitto per accrescere l'impressione negli spettatori: i pittori curavano gli sfondi amenamente paesistici o architettonici, il Brunelleschi e altri inventavano macchine ingegnose per mettere in movimento gli angeli e per eseguire ogni possibile cambiamento di scena. Quando si allestivano, come alquanto spesso accadeva, le rappresentazioni in luoghi spaziosi, spiegavasi pompa grandissima nelle marcie militari, nei torneamenti, nei trionfi, nelle cacce e in cose simili, ma particolar compiacimento avevano gli occhi nelle pantomime con danze e canti che vi erano introdotti.

Fuori di Firenze noi troviamo soltanto poche tracce di rappresentazioni. A Revello in Piemonte si rappresentava intorno al 1490 il rifacimento d'un mistero francese, e da Aversa nel napoletano abbiamo noi ancora un certo numero di spettacoli pedanteschi del XVI secolo, scritti per lo più in terzine. Già alla metà di questo secolo sembra che la rappresentazione, come genere letterario, siasi omai spenta di nuovo. Miserabili resti ne sono ancor rimasti presso il volgo che anche oggi sono rappresentati nelle parti più differenti d'Italia.



Lorenzo de' Medici.

Da una miniatura riprodotta nel Laurent de Medici *di Eeaumont, nuova edizione, Lipsia* 1883.

3. La letteratura alla Corte di Lorenzo il Magnifico.

Firenze aveva dietro di sè un lungo e glorioso svolgimento della letteratura italiana, e l'umanesimo, subitamente dopo il suo primo apparire, aveva messo forti radici fra quelle mura. Nessuna meraviglia perciò se là appunto, prima che altrove, ebbe luogo il compenetrarsi dei due elementi, del nazionale e del classico. Uno dei più geniali mediatori di questo congiungimento fu Lorenzo de' Medici (v. la tavola aggiunta e l'illustrazione a pag. 264) che nacque il 2 di gennaio del 1448 e per la morte del padre, fin dal dicembre del 1469, erasi trovato a capo della sua famiglia. Con mano ferma si pose egli al governo della sua patria come il suo antenato, senza però appropriarsi il titolo di principe, e seppe mantenerlo anche tra le difficoltà più gravi. Con la sua prudente politica estera procacciò a Firenze riputazione e benessere, a sè stesso il primo posto fra i principi italiani, e a tutta Italia fino alla sua morte (8 di aprile del 1492) i benefici effetti della pace. Il giovinetto, fornito di alte doti d'ingegno, ebbe una educazione molto accurata e varia: Dante e il Petrarca, gli scrittori classici e la filosofia neoplatonica gli erano famigliari fin dalla giovinezza. Più tardi la sua casa e la sua villa furono il luogo dove solevano radunarsi i dotti poeti e artefici più illustri che allora abitavano a Firenze, ed egli stesso negli allegri conviti filosofava, poetava, improvvisava e scherzava nel circolo dei cittadini con meravigliosa agilità d'ingegno quando poteva concedersi qualche riposo dagli affari di Stato. Tanto all'alta politica quanto ai piccoli accidenti della vita giornaliera egli attendeva con uguale ingegno e con lo stesso interesse: era un entusiasmato ammiratore d'ogni cosa bella in qualunque luogo sempre la rinvenisse: egli stesso sapeva occuparsi, partecipandovi, anche delle cose più lievi e amava sovra tutto l'allegria e l'umor faceto. Era un uomo consapevole dello scopo a cui mirava, energico, avveduto nelle cose di Stato, eccetto soltanto che non rifuggiva, per assicurarsi la signoria su Firenze, dai mezzi ignobili; potè anzi essere anche e crudele e ingiusto. Cionondimeno, e anche se non era di costumi molto morali, egli era di gran lunga migliore di altri tiranni del suo tempo: la sua inclinazione per l'arte deve avere influito su di lui in modo da nobilitarlo e da frenarlo.

L'amoroso e accurato studio che Lorenzo ha fatto degli antichi poeti e in particolare di quelli del *dolce stil nuovo*, ci è dimostrato dalla così detta *Raccolta poetica aragonese*. Nell'anno 1465 Lorenzo aveva ossequiato a Pisa Federico d'Aragona figlio di Ferdinando di Napoli. Per desiderio di Federico egli fece apprestare per lui una copia dei canti degli antichi poeti e gliela mandò con una lettera critica scritta di sua mano. Nella chiusa egli vi aveva aggiunto anche alcune sue proprie poesie. Più tardi, ordinò i suoi sonetti, le sue canzoni e le sue sestine, e, ad imitazione della *Vita Nuova* di Dante, vi pose anche un commento che però non fu finito e le dichiarazioni del quale sono puramente fantastiche.

Aprono la raccolta quattro sonetti in morte di bella donna, cioè della Simonetta Cattaneo, della donna amata dal fratello Giuliano, la quale morì il 26 di aprile del 1476.

Anche sulla bara era essa così bella, che destò in Lorenzo il desiderio di cercarsi una donna viva che fosse ugualmente bella e fosse ugualmente degna del suo amore. La trovò in una pubblica festa, e d'allora in poi egli le consacrò tutto il suo affetto. Era questo un amore puramente platonico, che egli però nutrì realmente già da più di nove anni e di cui era soggetto la Lucrezia Donati come ci fanno sapere gli amici e lodatori di lui.

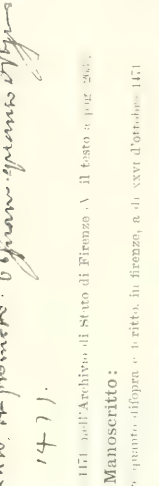


Fig. 76. Sotto: edizione di Lorenzo de' Medici, secondo l'originale (c. 15r) dell'Archivio di Stato di Firenze. A = il testo a pag. 264.

Trascrizione del Manoscritto:

La bellezza del bascio figurato e fatto ritrarre per memoria di quanto diporto e piacere ci dette in firenze, a dì XXVI d'ottobre 1471

Queste poesie hanno carattere convenzionale, poco originale. Lorenzo procede dal Petrarca, e noi c'incontriamo presso di lui nelle stesse frasi e nelle stesse immagini, negli stessi motivi e anche in immediate imitazioni d'un intero componimento poetico. Con questo tuttavia egli riconosce anche certo influsso dei poeti del *dolce stil nuovo*, specialmente di Dante e del Cavalcanti, spesso, anche, si stanno pacificamente una accanto dell'altra, in una stessa poesia, reminiscenze di ambedue gl'indirizzi. Il principesco poeta sa trattar bene la forma, e il suo modo di esporre è sempre leggiadro. V'incontriamo qualche volta anche sentimenti reali, e, nella descrizione della natura e nelle similitudini ch'egli ne trae, Lorenzo è sempre originale.

Giustamente celebri sono i suoi sonetti intorno alle viole e alle rose, il suo invito a Venere e le sue lodi della solitudine. Egli vuol fuggire ricchezze, onori e fasto:

" Un verde praticel pien di bei fiori,
Un rivolo che l'erba intorno bagni,
Un angelletto che d'amor si lagni,
Acqueta molto meglio i nostri ardori „.

A Venere egli grida:

" Lascia l'isola tua tanto diletta,
Lascia il tuo regno delicato e bello,
Ciprigna dea, e vien sopra il ruscello,
Che bagna la minuta e verde erbetta.
Vieni a quest'ombra e alla dolce auretta
Che fa mormoreggiar ogni arbuscello,
A' canti dolci d'amorosi uccelli:
Questa da te per patria fia eletta „.

Molto più originale è Lorenzo nelle ottave che egli, sull'esempio delle *Sylvae* di Stazio, ha chiamate *Selve d'amore*, perchè in esse, seguendo soltanto la bizzarra sua fantasia, va passando liberamente da pensiero a pensiero.

Suo soggetto è qui di nuovo il suo amore platonico. La prima *Selva* racconta in che modo egli abbia veduto per la prima volta la sua donna, in che modo essa gli avvinse il cuore e gli nobilitò l'esistenza, in che modo egli veda personificata in lei l'idea della bellezza. La seconda ne lamenta la lontananza: ma ecco che la speranza gli fa vedere il ritorno di lei, e la natura tutta all'intorno si ravviva di pura gioia, un'amena visione di paese si dispiega dinanzi ai nostri sguardi, pastori e divinità dei monti e dei fiumi vi si affollano fra lieti scherzi e giuochi. Anche in Firenze l'ap-

parir della donna diletta suscita lo stesso incanto, ma là, in un angolo della sua casa, il poeta scorge l'abborrita figura della gelosia; dileguano allora le immagini fallaci della speranza, ed egli si trova nuovamente solo e abbandonato, e si crede, anche, d'udir piangere la sua diletta, della quale in modo commovente descrive il dolore. Egli dipinge allora quella speranza che ha cagionato tutte le sue pene, e ne maledice il primo nascere. Cotesto gli porge l'occasione di abbozzare una magnifica immagine dell'età dell'oro quando quella falsa speranza non esisteva ancora, ed egli prega Amore di ricondurre lui e la sua donna a quella vita felice, ovvero, almeno, di ricongiungerli ancora. S'illumina allora il cielo, e la celebrata donna appare accompagnata da Amore e da Bellezza; la natura tutt'all'intorno si risente del suo incanto divino e il componimento poetico si termina con una canzone intorno alla bellà di lei:

" Chi questa beltà mira,
Di eterno e dolce amor sempre sospira ".

Il *Corinto*, scritto in terzine, è una graziosa egloga, in cui il pastore che ha cotesto nome, si lamenta della durezza della sua donna amata, e come qui servirono di modello all'autore un idillio di Teocrito e l'episodio di Polifemo e di Galatea nelle *Metamorfosi* di Ovidio, così, nella composizione dell'idillio in ottave l'*Ambra*, il poeta aveva probabilmente dinanzi il *Ninfale Fiesolano* del Boccaccio.

Ambra aveva chiamata Lorenzo la sua villa di Poggio a Caiano sull'Ombrone; uno straripamento di questo fiume e dell'Arno porse occasione al componimento. Ambra vi rappresenta una ninfa che è amata dal pastore Lauro. Ma quando un giorno essa si bagna nell'Ombrone, questi s'accende d'amore per lei e cerca d'insignorirsene. Essa fugge finchè l'Arno, alle preghiere dell'Ombrone, le chiude la via. In questa estrema iattura, l'oppressa fanciulla supplica Diana di aiuto, e la dea pietosamente la trasforma nella rupe su cui si eleva la villa de' Medici.

La *Caccia col falcone* racconta in ottave le vicende d'una caccia d'una brigata di fiorentini. Un dialogo alquanto allegro infonde certa vita drammatica nella narrazione che con cura ammirevole tratteggia ogni sorta di lievi particolari. La somiglianza col genere delle *Cacce* (v. pag. 206) è innegabile. Vi si congiunge già bellamente, con la vivace descrizione, l'elemento grossolano e realistico, per esempio nella baruffa fra i due compagni di caccia, Foglia e Guglielmo. Cotesto si rinviene anche più manifesto e visibile nei *Beoni* o *Simposio* (Convito), che è un bozzetto di costumi, in terzine, che fa la parodia della *Commedia* di Dante, e, nello stesso tempo, del genere della visione pullulato dai *Trionfi* del Petrarca.

Un giorno in cui Lorenzo dalla sua villa di Careggi ritorna a Firenze, gli si fanno incontro diverse brigate di beoni che vanno in fretta al Ponte a Rifredi per vuotarvi un botticello di vino spillato da Giannesse. Bartolino e Nastagio informano Lorenzo dei diversi personaggi.

Il componimento è stato fatto in fretta che vi si fa conoscere da una certa monotonia, ed è rimasto incompiuto. Alcune immagini sono eccellentemente tratteggiate, altre, invece, troppo esagerate e troppo basse. Che Dante vi si trovi parodiato, è cosa che ci ripugna, ma il componimento, per i contemporanei di Lorenzo che conoscevano assai bene tutti i personaggi dei quali vi si fa menzione e però ponevano un assai maggiore interesse, quanto alla materia trattata, a questa

poesia, deve esser stato meno offensivo. Come il *Simposio*, anche la *Nencia da Barberino* è interamente presa dalla vita di tutti i giorni.

Il contadino Vallera da Mugello presso Firenze canta la sua amata Nencia in una filza di rispetti nei quali noi troviamo espressi tutti i diversi concetti degli strambotti del Giustiniani (v. pag. 255), soltanto però in una maniera sovente grossolana e sgarbata, che fa effetto comico, per esempio:

" Tu se' più bella che madonna Lapa,
E se' più bianca ch'una madia vecchia;
Piacimi più ch'alle mosche la sapa
E più ch'e' fichi fiori alla forfecchia;
Tu se' più bella che 'l fior della rapa,
E se' più dolce che 'l mel della pecchia;
Vorrèti dare in una gota un bacio
Ch'è saporita più che non è il cacio „.

Fig. 87. Angelo Ambrogini Poliziano, secondo una medaglia d'ignoto artista del XV secolo nel Museo di Berlino. V. il testo a pag. 288.

Il cittadino finamente colto si fa beffe del goffo contadino, senza però incorrere, come il suo imitatore, in uno scherno grottesco.

In questo componimento, Lorenzo, come già prima di lui a Venezia in maniera alquanto diversa il Giustiniani, poetò imitando le canzonette popolari, la cui presenza in Toscana si può rintracciare fino nel secolo XIV e delle quali possediamo molte raccolte che furono scritte nel secolo XV che è il tempo del fiorire del canto popolare italiano. Ma Lorenzo coltivò con predilezione anche il genere popolare delle ballate, come prima di lui il Sacchetti e altri fiorentini e alla sua volta il Giustiniani, le poesie del quale erano pur molto divulgate anche in Toscana ed erano cantate dal popolo insieme alle sue proprie. Oltre che della consueta forma della ballata in endecasillabi, egli si serviva volentieri anche della forma della *barzelletta* o *frottola*, come chiamavasi (da non confondersi con la frottola ricordata a pag. 249) nel XV secolo una canzone a ballo di forma particolare, che usava quasi esclusivamente l'ottonario, e di cui la forma consueta era *abba* | *cdcd* | *db*; nella chiusa si ripeteva sempre la ripresa (versi 1—4) ovvero le sue due ultime linee (versi 3 e 4).

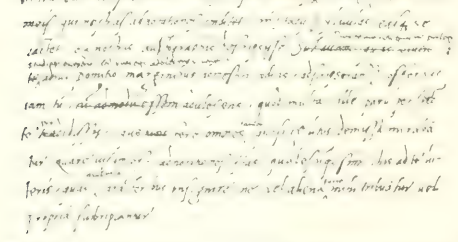


Fig. 88. Lettera del Poliziano, secondo l'originale che si conserva nella Riccardiana di Firenze. V. il testo a pag. 288.

Alcune di queste graziose canzoni a ballo si lagnano della freddezza, della irresolutezza, ovvero della falsità della donna amata, ed esprimono il proponimento di rinunziar totalmente all'amore; ma per lo più invitano anche a godersela allegramente ed esortano la gioventù a non voler lasciar passare senza frutto il più bel tempo della vita, ma a passarlo fra i giuochi, le danze e gli amori.

Il carattere molto sensuale di queste canzoni a ballo si mostra apertamente svelato nei canti carnescialeschi, dei quali Lorenzo compose un bel numero. Fin dai tempi antichi si usava a Firenze di ordinar mascherate in tempo di carnevale, ma, da un anno all'altro, si vedeva sempre lo stesso spettacolo: uomini, che, vestiti come donne e fanciulle nelle feste di Maggio, andavano attorno e cantavano canzoni a ballo. Lorenzo, a cui accomodava di guadagnarsi con ogni espediente il popolo affinchè non s'accorgesse troppo della perdita della libertà, scoprì in tutto ciò una occasione molto opportuna per procacciarsi il compiacimento della plebe. Surrogò alle antiche mascherate pompose processioni con carri riccamente ornati, che ora rappresentavano trionfi di figure mitologiche o allegoriche, ora, e più spesso, rafliguravano qualche mestiere che faceva le lodi del proprio ufficio, ovvero qualche gruppo comico. I carri erano accompagnati da un numeroso seguito a cavallo e a piedi, ugualmente mascherato, e, mentre la processione durava sovente fino al primo spuntar del giorno, si cantavano, con accompagnamento di musica, quei canti carnescialeschi che dichiaravano le mascherate. Questo costume dei *Trionfi* e dei *Carri* (così chiamavansi le processioni dei mestieri) si mantenne ancora lungo tempo: pur nell'anno 1559, il poeta Grazzini fece stampare una ricca scelta, fatta da lui, di canti carnescialeschi.

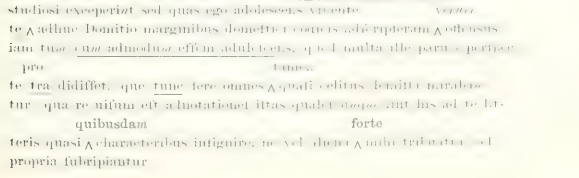
Di Lorenzo abbiamo due *Trionfi* e tutto un numero d'altri canti di questo genere. Uno dei più bei canti carnescialeschi che esistano, è il suo Trionfo di Bacco e di Arianna col celebre ritornello:

" Quant'è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non è certezza ".

Egli ci mena innanzi, inoltre, allegre fanciulle, che si lagnano delle cicale pettegole che loro invidiano la loro gioia, e che si decidono finalmente a non curarsi punto delle ciarle di quelle piccole perturbatrici della pace; contadine di Narcetri, che cercano i loro mariti, giovani donne, che son fuggite ai loro vecchi sposi, mulattieri, calzolai, eremiti, pitocchi, rivenduglioli, cialdonai e finanche vuotacessi. Alcuni di questi canti, del resto, possono avere anche altri autori.

Che Lorenzo abbia composto anche delle laude caldamente concepite e una

Trascrizione del manoscritto a pag. 266.



rappresentazione sacra, è ciò che è già stato ricordato avanti (v. pag. 260). Non vi ha adunque alcun campo in cui egli non siasi provato. Serietà profonda e allegria sciolta, entusiasmo per ogni cosa più elevata e ingenua, compiacimento per le cose più piccole, albergavano insieme nel suo petto, e questa duplice natura faceva meravigliare pure i suoi contemporanei. Era grande, perciò, l'influsso che egli esercitava su tutti quelli che lo circondavano.

Nella fina eleganza della forma e della lingua, non però nella naturalezza e nella varietà molteplice, Lorenzo è superato dal suo protetto, il Poliziano. An-

Fig. 59. — Orfeo e le fiere. *Favola di Orfeo* del Poliziano, secondo la stampa procurata a Firenze nel 1513, conservata nella Riccardiana di Firenze. (V. il testo a pag. 260).

gelo Ambrogini (v. il ritratto a pag. 266), che si disse poi Poliziano, secondo il costume umanistico, dal suo luogo di nascita, nacque a Montepulciano il 14 di luglio del 1454. Quando suo padre, che era un giureconsulto, nel 1464 cadde vittima d'una vendetta di sangue, il fanciullo, fornito d'alte doti d'ingegno, fu menato a Firenze, dove, come discepolo del Ficino, del Landino e dei greci Argiropulo e Andronico di Tessalonica, fece progressi meravigliosi nelle lingue classiche. Piero de' Medici lo fece educare insieme a suo figlio Lorenzo, e fra i due giovinetti si strinse un'intima relazione di amicizia. Già di quindici anni il Poliziano scriveva epigrammi latini, e tosto seguirono anche in parte improvvisati, odi, elegie ed epigrammi greci, che sono di una meravigliosa perizia nella forma e di una meravigliosa leggiadria, e attestano non di raro un caldo modo di concepire; più di tutti è celebre l'elegia per la bella Albiera degli Albizzi, che, nel 1473, poco dopo le sue nozze con Sismondo Stufa, morì in età d'anni quindici. Tra il 1469 e il 1475, il Poliziano tradusse l'*Iliade* dal secondo al quinto libro in esametri latini, e dedicò a Lorenzo il suo lavoro. Il Ficino restò entusiasmato della bellezza della traduzione, e al Poliziano diede il soprannome di omerico giovinetto, mentre a noi il modo con cui il testo è stato reso, appare troppo libero e troppo poco spontaneo. Per commissione d'Innocenzo VIII il Poliziano tradusse anche alcune opere di prosa greca in latino: Lorenzo lo volle educatore di suo figlio Piero, e, pure essendo di ventisei anni, gli fu conferita la cattedra d'eloquenza greca e latina all'Università.

Il Poliziano, allora, spiegò la sua più feconda e importante operosità come umanista. Non v'era alcuno che gli fosse uguale come critico e come illustratore di scrittori classici. Con la maggiore acutezza e senza lasciarsi sviare dall'esteso

studio del ricco materiale, posto a sua disposizione, di manoscritti, di monete, d'iscrizioni, a far pompa della sua erudizione, migliorò e dichiarò testi, e si occupò finanche dello studio delle Pandette. Molte volte le sue induzioni sono soluzioni definitive delle questioni. Quando altri eruditi incominciarono a dar fuori come loro cosa propria le ricerche di lui, si determinò a raccogliere e a pubblicare ciò che aveva esposto nelle sue lezioni. Così, nel 1489, apparve il primo volume, *Miscellanea*, con cento note a dichiarazione e critica di antichi testi, e dovevano seguire altre *Centurie*, ma rimasero inedite forse per l'acerba morte del Poliziano stesso. Alle sue lezioni egli soleva premetter sempre prolusioni latine, che erano eccellenti modelli di stile latino, delle quali quelle in prosa sono stampate sotto il titolo di *Praelectiones*, mentre egli chiamò *Sylvae* (Selve) le quattro composte in esametri (a. 1482-87).

Il Poliziano, sotto la protezione dei Medici che seppero degnamente apprezzare il suo valore, menò una vita comoda e libera da cure. Oltre le entrate che gli venivano dall'ufficio di professore all'Università, riceveva sovente regali e godeva anche di diverse prebende che egli abilmente sapeva procacciarsi nelle occasioni opportune. Egli però era realmente addetto a' suoi benefattori e le soverchianti lodi che loro tributava, provenivano da un cuore che era grato. Non gli mancarono però gl'invidiosi, e questi avversari, dopo la morte di Lorenzo, osarono manifestarglisi. Una contesa incominciata nel 1494 col Merula (il Merula si credette assalito nella *Miscellanea*) fu presto finita con la morte dell'avversario il 19 di marzo del 1494, ma poco dopo il Poliziano s'inimicò con Bartolomeo Scala, un umanista fiorentino di poco valore, e questa polemica, nella quale fu attratto anche il genero dello Scala, il poeta Marullo, lo sposo della bella e colta poetessa Alessandra Scala a cui lo stesso Poliziano faceva la corte, degenerò nella più grossolana battaglia d'umanistiche contumelie. Come amico, tuttavia, e favorito dei Medici, il Poliziano ebbe anche molto da soffrire per l'umore del popolo fiorentino contro il tiranno Piero, e quando egli, il 28 o il 29 di settembre del 1494, morì di vergogna e di dolore per una azione infame da lui commessa e divenuta palese, furono dette e ripetute le cose più ree intorno alla sua condotta e al suo ateismo. In riguardo alla cagione della sua morte, non si può pur troppo sostenere che quelle accuse altro non siano state che mere esagerazioni della fazione sempre più crescente del Savonarola che non molto dopo scacciò i Medici e in breve giunse al governo dello Stato.

Fin dal principio il Poliziano pose la sua Musa a' servigi de' suoi protettori. Quando nel 1471 il duca Galeazzo Sforza venne a Mantova, il poeta, ad istanza del Cardinale Francesco Gonzaga, scrisse per le feste che si fecero in quella Corte, la *Favola d'Orfeo*, che è una riduzione a dramma della nota favola classica. Gli umanisti, già da lungo tempo, solevano comporre, naturalmente in lingua latina, tragedie e commedie, appoggiandosi ai modelli classici, e recavano sulla scena, servendosi dello schema della rappresentazione sacra, anche gli avvenimenti del tempo. Molte volte erano rappresentate anche le stesse produzioni dell'antico teatro romano, specialmente a Ferrara, alla Corte di Ercole d'Este, dove si traducevano in italiano perchè fossero meglio intese. Anche negli spettacoli sacri penetrarono gli elementi classici come intermezzi, e se ne staccarono poi di per sè da che appagavano in particolare la curiosità degli spettatori. La produzione del Poliziano

è il primo esempio di questa specie: nella sua costruzione essa segue in tutto la rappresentazione sacra, e non è altro che una narrazione secondo l'ordine cronologico, dialogizzata.

Come nelle rappresentazioni sacre un angelo usava recitare il prologo, così, nell'*Orfeo*, appare Mercurio quale annunziatore della festa e in due ottave porge un succinto sunto della produzione. Questa stessa procede rapida. Il pastore Aristeo ama la moglie di Orfeo, Euridice. Quand'egli, in compagnia d'altri pastori, ha lamentato le sue pene d'amore, si mostra Euridice che fugge davanti a lui e muore del morso d'un serpente. Dalla collina, dietro la quale essa è scomparsa, discende Orfeo cantando le lodi del cardinal Gonzaga in versi latini. Quando gli è recata la notizia della morte della moglie, egli prorompe in pianti e s'incammina verso il Tartaro con la speranza di ammansar la Morte, come già gli è riuscito d'ammansar pietre e fiere (v. l'illustrazione a pag. 268). Proserpina e Plutone l'accolgono benevolmente, ed egli ritorna dal Tartaro, cantando in latino, con la sua Euridice. Ma poichè egli non osserva la promessa fatta di non voltarsi indietro a guardare, finchè non si trovi di nuovo fra gli uomini, la sposa gli è nuovamente rapita. Egli la segue, ma, alla porta dell'Averno, è trattenuto e rimandato da una furia. Ora prorompe in alti lamenti, giura di non voler più amare alcuna donna, e s'incammina verso la Tracia. Qui l'inseguono e lo sbranano le Baccanti per vendicar su di lui le donne. Fatto ciò, esse ritornano indietro riportandone la testa e offrono a Bacco, col canto d'una canzone a ballo, un sacrifizio.

Fig. 101. — Luigi Pulci secondo una pittura di Filippino Lippi, nel sottarco sinistro del XV secolo in Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci a Firenze. V. il testo a pag. 262.

Il metro principale che il Poliziano ha usato in questa sua produzione, è quello dell'ottava. Ma, come sono inserite delle laude nelle rappresentazioni sacre, così noi troviamo qui aggiunti alcuni tratti lirici in forma di terzine, di ballate e di canzoni. Tutta quanta la produzione fu composta, secondo la propria asserzione del Poliziano, in tre giorni tra molti turbamenti: avevasi soltanto l'intento di cattivarsi gli spettatori con la bellezza del contenuto e la forma artificiosamente classica, con l'aiuto d'uno splendido apparato, e la produzione, infatti, c'incatena anche oggi co' suoi versi dolci e armoniosi. Più tardi, probabilmente per opera di Antonio Tebaldeo e per darne una rappresentazione a Ferrara dove si preferivano produzioni lavorate secondo i modelli latini, essa fu ridotta ad essere una *Orphei Tragoedia* in cinque atti, senza però riceverne maggior vita drammatica. Fra tutte le favole classiche e fra tutti gli altri argomenti che dopo l'*Orfeo* furono ridotti a dramma nel secolo XV e dei quali impareremo anche a conoscere alcuni, nessuno può destare in noi qualche interesse più profondo.

Anche la seconda opera maggiore in lingua italiana del Poliziano deve l'origine sua ad una festa di Corte. Il 28 di gennaio del 1475, Giuliano, fratello minore di Lorenzo, in onore della donna da lui amata, Simonetta, aveva ordinato, come allora era costume comune delle Corti dei principi, una giostra. Il Poliziano prese a celebrare questa splendida solennità nelle *Stanze per la giostra*, come prima di lui Luca Pulci aveva celebrato la giostra di Lorenzo nell'anno 1469 (v. pag. 274). Il componimento fu composto tra l'aprile del 1476 e del 1478, e rimase incompiuto probabilmente per la morte di Giuliano, che fu pugnalato nella congiura de' Pazzi il 26 di aprile del 1478; forse anche non gradiva al poeta d'accedere al suo proprio argomento, cioè alla descrizione della giostra che non lasciava alcuno spazio libero alla fantasia. Ad ogni modo, ciò che vi è stato scritto, giunge soltanto fino a questo punto.

Dopo una invocazione ad Amore e alcune parole di ossequio a Lorenzo, il poeta comincia ad esporre l'origine prima della giostra, che è l'amore di Giuliano, e che ci si mostra come un leggiadro idillio. Giuliano non conosce punto l'amore e si diletta soltanto di cacce e di poesia. Molte ninfe sospirano per lui, ma egli si ride delle amanti e sparla delle donne. Mosso a vendetta dalle preghiere di queste ripudiate, Cupido si propone di far sentire al giovinetto la sua potenza. E primavera, e

" Zefiro già di bei fioretti adorno
Avea de' monti tolta ogni pruina;
Avea fatto al suo nido già ritorno
La stanca rondinella peregina;
Risonava la terra intorno intorno
Soavemente all'ora mattutina,
E la ingegnosa pecchia al primo albore
Giva predando or uno or altro fiore „.

Giulio, con uno splendido seguito, esce cavalcando alla caccia, e subito, innanzi a tutti gli altri, fa balzare il suo cavallo dietro una bianca cervetta che Amore ha conformata di leggera aria per ingannarlo e attirarlo fin là dove, in un prato verde e fiorito, vestita di bianco gli appare una ninfa. La cervetta sparisce, e il giovane trattiene, ammaliato, il cavallo. Un dolce sentimento, ignoto dapprima, gli s'insinua nel cuore, che Amore intanto, nascosto negli occhi della ninfa, trapassa d'un dardo. La bellezza della fanciulla gli si fa allora visibile, e il poeta sa descriverla con ricchezza di colorito. La Simonetta, che intrecciava una corona, vuol fuggire quando si è avveduta del giovane; ma, alle preghiere di lui, si arresta, sorridendo gli fa noto l'essere suo e la sua vita e si separa da lui quando s'avvicina la sera.

" Feciono e' boschi allor dolci lamenti,
E gli augelletti a pianger cominciorno;
Ma l'erba verde sotto i dolci passi
Bianca gialla vermiglia azzurra fassi „.

Giulio si rimane là come una statua di marmo e pieno di desiderio si sta a riguardare dietro di lei mentre discende la notte. Ma Amore vola via tutto allegro e s'affretta ad andarne in Cipro, nel regno, descritto in incantevole maniera, di sua madre. Piena di gioia apprende costei il successo di suo figlio e si determina ad indurre Giuliano ad ordinar la giostra, della quale il Poliziano è destinato ad essere il cantore. In una visione notturna essa traduce in atto questo suo disegno, promette a Giuliano l'amore della Simonetta, ma gli annunzia anche la prossima morte della sua amata donna. Giulio, come si desta, prega Minerva, la Gloria, Amore, di conseguir col loro aiuto la vittoria, e qui appunto, al secondo libro, il poema resta interrotto.

È un poema descrittivo. Dovunque il poeta sa scoprire la bellezza che l'accende d'entusiasmo, e dappertutto egli sa dipingerla con incantevoli colori. Così

egli ci mena innanzi una schiera infinita di piccole pitture, alle quali noi possiamo mirare senza saziarci mai. Involontariamente noi ci lasciam trasportare dalla fantasia del poeta senza avvederci che al poema manca un proprio centro quando non lo vogliam riconoscere nella sua figura più splendida che è Venere: Venere vince il freddo Giulio per mezzo di suo figlio: la descrizione del suo regno forma il punto più magnifico della creazione del Poliziano, ricca di colori pomposi; con la rappresentazione della quale più d'un artista del rinascimento si studiò di gareggiare; Venere incita alla giostra la gioventù toscana e Giulio: col trionfo di Venere sopra la Simonetta doveva altresì chiudersi il poema.

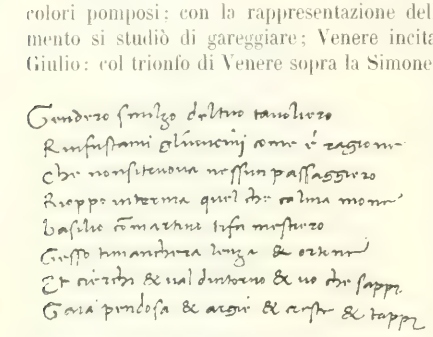


Fig. 91. — Ottava di Luigi Pulci, secondo l'autografo del poeta che si conserva nella Biblioteca Nazionale di Firenze.

Il modello classico del Poliziano, anche per la descrizione del regno di Venere, furono le poesie encomiastiche di Claudiano. Ma egli attinse, inoltre, anche a molte altre fonti, a Stazio, a Virgilio, a Teocrito, a Dante, al Guinizelli, al Petrarca, a Lorenzo, e così di seguito, senza che ciò in alcun modo si manifesti, perchè l'ingegno suo proprio, benchè alquanto poco atto al creare, pure sapeva in tal modo assimilarsi i pensieri e i concetti altrui che li adoperava poi come cosa sua propria. Perfetta poi è la corrispondenza tra la forma, il pensiero e la struttura dell'ottava.

Di classica venustà sono pure le ballate del Poliziano, nelle quali egli si avvicina al tono popolare, come, per esempio, l'allegro canto di maggio che esorta le donne a godersi la gioventù, e la leggiadra ballata sulle rose, colte di maggio in un giardino da una fanciulla. Ne' suoi numerosi strambotti, che in parte sono composti in forma di non interrotte descrizioni come quelli del Giustiniani, il Poliziano, in opposizione a Lorenzo che spesso si fa troppo grossolano, s'accosta anche troppo al gusto del canto artistico. Per cotesto il Giustiniani ha colto, meglio di qualunque altro, il tono popolare.

Dello stesso alto favore del Poliziano godeva presso Lorenzo l'arguto Luigi Pulci (v. il ritratto a pag. 270 e l'illustrazione qui accanto), che forse frequentava già la casa di Piero quando Lorenzo era ancora piccolo, e che godeva, inoltre, dell'alta considerazione della Lucrezia, moglie di Piero. Egli discendeva da una antica famiglia nobile, caduta in povertà, e nacque il 15 di agosto del 1432. Quando suo fratello Luca, che a Roma esercitava la mercatura, non potè soddisfare a' suoi impegni d'affari, egli pure, alla fine del 1465 o al principio dell'anno susseguente, fu bandito dalla città, e la divisione dal suo Lorenzo ch'egli amava sovra ogni

Trascrizione del Manoscritto.

altra cosa e che egli conosceva fin dalla gioventù e al quale dava del *tu*, gli rese anche più insopportabile il suo stato. Per buona fortuna, il suo principesco amico riuscì nell'impetrare il richiamo di Luigi dall'esiglio, e dal marzo del 1466 in poi noi troviamo di nuovo il poeta a Firenze. I Medici l'adoperarono sovente

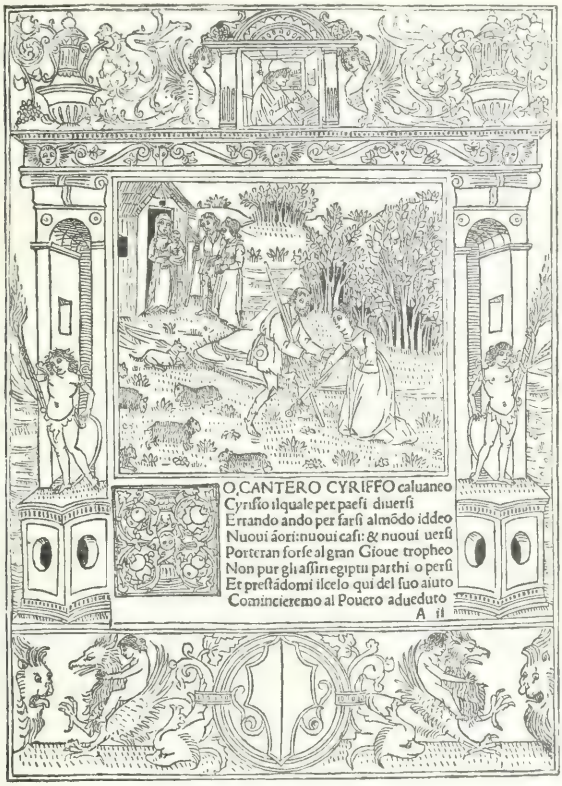


Fig. 62. — Frontispizio del *Ciriffo Calvaneo* di Luca Pulci, secondo uno stampo del XV secolo nel R. Gabinetto delle Incisioni a Berlino. V. il testo a pag. 274.

in ogni sorta di commissioni, e anche presso Roberto Sanseverino stette il Pulci per ragione di un servigio, intorno al quale tuttavia nulla sappiamo di certo. In un viaggio ch'egli intraprese con Roberto, morì a Padova sul principio di novembre del 1494 e fu sepolto in terra non sacra perchè era ritenuto per un eretico quantunque si fosse convertito a penitenza e avesse fatto ritrattazione d'ogni sua cosa, detta contro la fede, in una poesia in terzine intitolata *Confessione*.

Dei due fratelli di Luigi abbiamo già imparato a conoscere Bernardo Pulci

18. Wiese e Percopo, *Storia lett. italiana*

(1438-88) e sua moglie come autori di rappresentazioni (v. pag. 262). Nella sua gioventù Bernardo tradusse le egloghe di Virgilio e scrisse poesie liriche alla maniera del Petrarca, che non sono delle peggiori del suo tempo e che, prescindendo da alcune poesie d'occasione dirette ai Medici e a Borso d'Este, trattano d'amore. Anche il maggiore dei tre fratelli, Luca Pulci (1431-70), fece le sue prove come poeta, ma in un altro campo. Quando Lorenzo de' Medici, il 7 di febbraio del 1469, ordinò una giostra in onore della Lucrezia Donati, Luca descrisse il combattimento nella sua *Giostra* in ottave, fastidiosa enumerazione di cose, in cui non mancano, naturalmente, i necessari incensamenti ai protettori. Si occupano ugualmente dell'amore di Lorenzo le diciotto *Pistole* (lettere) in terzine, imitazioni insipide delle *Eroidi* di Ovidio. La prima, cioè la lettera dedicatoria, è indirizzata a Lorenzo in nome di Lucrezia, le altre si suppongono scritte da uomini e da donne di Grecia, d'Africa (per esempio, Massinissa e Cleopatra) e di Roma. Nella lettera dedicatoria, Luca accenna al suo *Driadeo d'amore* che è una imitazione in ottave del *Ninfale Fiesolano* del Boccaccio e nel quale egli racconta l'origine dei fiumi Sieve e Lora in Mugello da un giovane satiro e da una ninfa, inserendovi qua e là buon numero di altre narrazioni tolte per lo più all'Antichità classica. Anche questa è una creazione veramente infelice, nè, finalmente, gli è riuscito in modo molto migliore il suo *Ciriffo Calvaneo* (v. l'illustrazione a pag. 273), poema cavalleresco in cinque canti, lasciato incompiuto, che toglie la materia dal ciclo delle saghe carolingie e che dovrebbe raccontare le avventure dei due eroi, di Ciriffo e del Povero Avveduto, ma che, in tutto quel che ne è stato composto, tratta quasi soltanto le imprese dell'Avveduto nella guerra di Ascalona contro il re Luigi e Guglielmo d'Orange. Luigi Pulci volle condurre a termine il poema, ma vi pose soltanto una chiusa provvisoria di ventinove stanze e probabilmente rimaneggiò il tutto; almeno, si crede di poter riconoscere il suo umore in questo o in quel punto. Egli abbandonò l'impresa quando Bernardo Giambullari, del quale ci rimangono ancora canzoni a ballo, alcune laude e una satira contro le donne, per consiglio di Lorenzo ebbe intrapreso a compierne la parte mancante.

Fig. 68. - Frontispizio del *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci, secondo l'edizione apparsa a Firenze nell'anno 1500. Esemplare del R. Gabinetto delle Incisioni a Berlino. V. il testo a pag. 262.

Veramente Luigi Pulci può pretendere, egli solo fra tre fratelli, ad una vera

fama di poeta. D'animo malinconico per natura, per le sue anguste condizioni fu anche più raffermato in questo suo fondamental temperamento severo del suo carattere; ma, nell'allegra società alla corte di Lorenzo, dove, dimenticando le cure degli affari di Stato, si stava a tavola, s'improvvisava, si cantava, si giuocava e si cacciava, egli divenne uno degli uomini più disinvolti, ingegnosi e faceti: molti dei suoi canti d'amore e molti dei suoi strambotti, dei quali gli vengono attribuiti di gran lunga più di cento, là appunto devono aver avuto la loro origine *ex tempore*.

Là appunto si saranno fatte le grasse risa per la sua grossolana imitazione della *Nencia* di Lorenzo, cioè per la *Beca di Dicomano*, della quale il suo Nuto, subito nella seconda strofa, tratteggia questo leggiadro ritratto:

" La Beca mia è solo un po' piccina
E zoppica ch'appena te ne adresti;
Ne l'occhio ell'ha una tal magliolina,
Che stu non guati, tu non la vedresti;
Pelosa ha intorno quella sua bocchina,
Che proprio al barbio l'assomiglieresti;
E come un quattrin vecchio proprio è bianca.
Solo un marito come me gli manca „.

Ma lo scherzo non rimaneva sempre inoffensivo. Nei suoi sonetti burleschi il Pulci, che da lungo tempo, come facevano allora molti altri a Firenze, si occupava di magia ed erasi fatto indifferente in riguardo alla religione, si faceva beffe dei pii pellegrini, dei miracoli raccontati dalla Bibbia e dei dotti che disputavano intorno all'anima umana, esprimendovi lievi dubbi intorno alla felicità eterna. Queste poesie fecero assai più rumore che gli piacesse, ed egli, negli ultimi canti del *Morgante*, che scrisse dopo che il celebre Fra Mariano lo ebbe ricondotto nel grembo della Chiesa, si diede ogni cura per affermare la sua rettitudine in materia di fede.

Sovente anche la poesia burlesca degenerava, alla mensa di Lorenzo, in mordente satira, e il Pulci non rimaneva a dietro de' suoi compagni; e se già egli aveva appuntato la sua beffa contro i neoplatonici ad un assalto personale contro Marsilio Ficino, la sua contesa con Matteo Franco diventò più che mai veemente e acerba. Matteo (a. 1447-94) era sacerdote e menò vita povera finchè si guadagnò il favore dei Medici (a. 1474). In breve tempo divenne egli indispensabile ai suoi protettori, ed essi l'adoperarono nelle faccende più diverse. Mentre egli e il Poliziano erano i migliori amici, l'odio tra lui e il Pulci era grande, e non hanno compreso la natura della battaglia di sonetti fra i due poeti, quelli che la qualificano di scherzosa. Sembra che il Franco abbia destato la contesa, e che il principio se ne debba cercare probabilmente in gelosie cortigiane e letterarie.

L'importanza di Luigi come poeta riposa sul suo poema eroico *il Morgante*. Nell'Italia superiore abbiamo imparato a conoscere una fiorente poesia cavalleresca franco-italiana (v. pag. 39); in Toscana, invece, la stessa materia fu trattata da principio in prosa. Ma, dal secolo XIV in poi, anche qui, non senza influsso della maniera dell'Italia superiore, fu rivestita del verso e si usò, per cotesto, l'ottava. Il popolo s'interessava immensamente a queste narrazioni come dimo-

strano le numerose storie già recitate dai cantambanchi e spesso anche composte da loro. Relativamente pochi monumenti appartengono al ciclo delle saghe bretoni; al grosso del volgo erano più cari gli argomenti tolti al ciclo della saga carolingia che descrivevano a preferenza avvenimenti guerreschi, ma lasciavano anche un ampio spazio alle avventure. Le storie dei cantambanchi erano per lo più molto rozze nella struttura del verso e della lingua e piene di locuzioni convenzionali. Quanto al contenuto, si ripetono anche troppo sovente le stesse situazioni, poichè le poesie, di regola, sono molto lunghe. Cotesto però non era così avvertito dagli uditori come da noi ora nel leggere. Essi ne ascoltavano ogni giorno un *canto*, un *cantare*, che incominciava con l'invocazione e con un ringraziamento a Dio e si chiudeva con una esortazione agli uditori di ritornare al giorno susseguente. L'attenta folla obbediva a questa esortazione con tanto maggior premura quanto più i recitatori (in Sicilia e a Napoli si trovano anche in questi giorni i loro tardi colleghi) sapevano dispor le cose in modo che la narrazione rimanesse interrotta ad un punto molto attraente, ciò che è un segreto d'arte, del quale, come tutti sanno, si valgono anche oggi col medesimo successo i giornali di tutti i paesi per la pubblicazione dei loro romanzi.

Fig. 64. Morgante e Margutte a tavola. *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci, secondo l'edizione apparsa a Firenze nell'anno 1500. Esemplare del R. Gabinetto delle Incisioni a Berlino. V. il testo a pag. 279.

Fig. 65. Partenza di Morgante dopo ch'essi hanno saccheggiato e incendiato la casa dell'oste. Luigi Pulci, *Il Morgante Maggiore*, secondo l'edizione apparsa a Firenze nell'anno 1500. Esemplare del R. Gabinetto delle Incisioni a Berlino. V. il testo a pag. 280.

Accanto a queste poesie destinate ad essere recitate, delle quali anche ci è stato conservato un gran numero del XIV e del XV secolo, possediamo naturalmente anche dei romanzi in prosa per la lettura, che furono in parte le fonti dei cantambanchi. Il *Fiovaranle*, per esempio, proviene dal principio del secolo XIV, e parimenti antico deve essere il raffazzonamento in prosa, rimastoci solo in frammenti, d'un *Boro d'Antona* franco-italiano. Col XV secolo si moltiplicano questi romanzi in prosa che trattano della spedizione di Carlo in Ispagna, di Rinaldo e di altri argomenti: ma di gran lunga più celebri sono i sei libri dei *Reali di Francia*, che anche oggi sempre si ristampano per uso del popolo, e il *Guerino il Meschino* di Andrea dei Magnabotti (intorno al 1342-1431), che scrisse anche l'*Aspromonte*, le *Storie Narbonesi*, l'*Ajolfo del Barbicone* e l'*Ugone d'Alvernia*.

I *Reali* sono una storia fantastica dei re francesi fino a Carlomagno. Fiovo, figlio dell'imperatore Costantino, è costretto a fuggir da Roma per un omicidio commesso per vendetta, e un eremita, presso Corneto, gli consegna l'Orifiamma. Protetto da essa, egli conquista la Francia e nel paese, convertito al Cristianesimo, dà principio ad una casa di regnanti. Suo nipote è Fioravante. Costui, perchè ha ingiuriato il suo maestro Salardo, è bandito e fra i pagani corre molte avventure e si sposa con Drusolina, figlia del re Balante di Balda. Per le calunnie di sua madre egli scaccia la sposa con due suoi figli; ma San Marco, in forma d'un leone, accompagna Drusolina e la protegge. Il terzo libro tratta dei figli di lei, Gisberto Fier Visaggio e Ottaviano dal Lione. Pipino è diretto discendente del primo, Buovo d'Antona discende dal secondo. La sua vita, la sua uccisione e la vendetta che ne prendono i suoi figli, formano l'argomento del quarto e del quinto libro; il sesto finalmente racconta della moglie di Pipino, Berta *dal gran piede*, e della nascita di Carlomagno, della giovinezza di Carlo alla corte del re Galafrone, dell'amor suo per la figlia di Galafrone, Galeana, e della riconquista del suo regno; in fine, della gioventù di Rolando e del suo riconoscimento per parte del re Carlo.

Andrea si valse di diverse fonti: dell'antico *Fioravante*, di romanzi toscani in prosa e in rima, di poemi franco-italiani e forse anche di poemi in antico francese. Egli seppe dare alla sua esposizione la parvenza d'una forte realtà e verità, nè sdegnò del tutto gli abbellimenti oratorî secondo i modelli classici.

La sua seconda opera divenuta celebre, il *Guerino*, è un mero romanzo di avventure.

Quando Millone di Taranto, signore di Durazzo, è privato del trono e posto in carcere con sua moglie, la balia ne salva il piccolo figlio Guerino, che bensì, poco dopo, cade in mano di corsari ed è venduto a Costantinopoli. Egli assume, perciò, il nome di *Meschino*. Cresciuto negli anni, libera la Grecia dai Turchi, ma poi, perchè gli è rinfacciata la sua ignota discendenza, abbandona la sua seconda patria per andare in cerca de' suoi genitori. Per tutto il mondo incontra le avventure più strane, compie una dopo l'altra molte imprese eroiche e giunge agli alberi del sole e della luna, nel regno della fata Alcina, e fin'anche al Purgatorio di San Patrizio. Finalmente, dopo trentadue anni di lontananza, giunge a Durazzo, la espugna e riconosce in due prigionieri i suoi genitori.

Appartiene ora al Pulci la gloria d'avere introdotto nella poesia d'arte questa materia popolare delle glorie cavalleresche che n'era idonea, e cotesto si fece appunto per consiglio di Lucrezia, madre di Lorenzo. Intorno al 1466 incominciò il Pulci il suo lavoro poetico, i cui canti, uno ad uno, tosto ch'egli li aveva finiti, erano recitati alla socievole tavola di Lorenzo per divertimento della compagnia. Nello stesso tempo egli vi riceveva alcuni buoni consigli, specialmente da parte del Poliziano, ciò ch'egli stesso riconosce con gratitudine nel suo poema. In questa maniera, una gran parte dell'opera era già scritta nel 1470, l'episodio di Margutte era già stampato nel 1480, i primi ventitrè canti comparvero nel 1482 e tutti i ventotto canti nel 1483. Forse è provenuto da ciò che l'edizione intera fu designata col titolo di *Morgante Maggiore* (il Morgante più completo). Il gigante Morgante, dal quale questo poema cavalleresco prende il nome, probabilmente per accennare al suo carattere allegro, è una burlesca figura secondaria che scompare di già nel ventesimo canto; l'eroe del poema è piuttosto Orlando.

Siamo di Natale, e Carlo tiene corte co' suoi Paladini a Parigi. Per invidia di ciò che Orlando si tiene nelle mani il governo, Gano calunnia presso l'Imperatore l'odiato rivale. Impedito di dar morte al suo calunniatore, Orlando lascia adirato la corte e va in Pagania. Ai confini, giunge egli ad un'abbazia a cui recano gran disturbo tre giganti. Egli ne atterra due, e il terzo, Morgante, induce a farsi cristiano, poscia lo prende con sè come suo compagno, dopo che ha fornito il singolare suo sozio di corazza, d'elmo e d'un battaglio da campana (v. l'illustrazione a pag. 274). Mentre questi due passano da una ad altra avventura, Rinaldo manda un suo messaggiero dal quale poi apprende dove mai Orlando siasi recato. Accompagnato da Ulivieri e da Dudone, gli corre dietro; anche questi tre eroi devono passare per le più strane avventure, ma, alla fine, tornano con Orlando in Francia e liberano Carlo dai Pagani, stati chiamati da Gano nel paese. Quando però ricominciano di nuovo le mariolerie di costui, Orlando lascia anche una volta la Corte e passa in Levante. Rinaldo è bandito, ma poi toglie Carlo di seggio e si proclama re. Quando però s'intende la notizia della prigionia d'Orlando avvenuta per tradimento dell'Amostante di Persia, egli rimette Carlo in trono e con Ricciardetto e Ulivieri corre in aiuto del pericolante compagno. Fatto libero, Orlando diventa soldano di Babilonia; subito dopo però ritorna in Francia. Mentre Morgante, che si è separato da Orlando, si affretta a raggiungerlo, egli s'abbatte, un giorno, in Margutte (v. illustrazione a pag. 274), che, richiestone, fa una comica professione di fede e tratteggia una efficace immagine del suo elegante modo di vivere: non v'è sceleraggine al mondo che egli non abbia commessa. Cionondimeno, Morgante lo prende con sè come compagno. La sera arrivano insieme presso un oste, divorano a cena un bufalo, una quantità smisurata di pane, formaggio e frutta, e trincano, inoltre, in misura corrispondente (v. illustrazione a pag. 276). Nella notte, Margutte affastella tutto ciò che trova in casa, lo carica sul cammello dell'oste e parte con Morgante dopo avere, anche, appiccato il fuoco all'osteria (v. l'illustrazione a pag. 276). Ma lo stare insieme dei due giganti non dura lungo tempo. Un giorno che Margutte pieno di vino e di cibo s'è buttato giù a dormire presso una fontana, Morgante gli leva gli stivali e lo sveglia. Una scimmia, intanto, s'è impadronita degli stivali e se li mette e se li leva a tutta sua voglia. Quella vista fa tanto ridere Margutte che egli alla fine ne scoppia. Anche Morgante muore poco tempo dopo per la morsicatura d'un piccolo granchio. Gano frattanto non ha tralasciato di ordir tradimenti. In ultimo, egli aizza Marsilio re di Spagna a sorprendere i Cristiani, che, sotto il comando d'Orlando, stanno in Roncisvalle. Malagigi, fratello di Rinaldo, che ha in suo potere le arti magiche, avverte il pericolo e per mezzo dei diavoli Astarotte e Farfarello fa ricondurre in fretta Rinaldo e Ricciardetto che allora appunto erano in Egitto. I due diavoli entrano nei destrieri dei due paladini, e quindi si va di là attraverso l'aria a Roncisvalle. Prima però Astarotte e Malagigi tengono fra loro una lunga conversazione teologica, in cui sono toccate le questioni più gravi; anche Rinaldo, in quest'andata a Roncisvalle, apprende da lui diverse cognizioni teologiche e geografiche. Un celebre luogo parla della possibilità che anche l'altro emisfero della terra sia abitato: il Pulci può aver trovato il motivo a far ciò nelle lezioni pubbliche intorno all'*Astronomicon* di Massilio da Firenze, tenute dal reputato geografo Lorenzo Bonincontri, ovvero in qualche asserzione del suo amico, l'astronomo e matematico Paolo Toscanelli. Forse, anche, soltanto la sua ardita fantasia, che prendeva le mosse da antiche tradizioni popolari, colpì nel vero, senza esserne consapevole. Dopo molte avventure, alcune anche allegre, giungono i cavalieri al luogo designato e soltanto si separano malvolentieri dai diavoli che ormai sono lor divenuti cari. La battaglia già da tempo infuria, e Orlando non può più essere salvato. Ma Rinaldo e Carlo prendono una terribile vendetta del tra-

ditore. L'arcivescovo Turpino impicca con le proprie mani Marsilio a Saragozza, e Gano, a Parigi, è attanagliato e squartato. Carlo muore dopo che ha restituito la pace al suo regno.

Il Pulci raccoglie felicemente la materia della poesia cavalleresca, la più gradita al popolo, e ne conserva la forma esterna a vantaggio dell'opera sua. Come i cantambanchi egli incomincia ogni canto con l'invocazione del cielo e lo chiude con ringraziamenti a Dio e con la promessa di narrare altro nel prossimo canto. Nei canti che vanno dal 1° al 23°, rifà con bastevole precisione un rozzo componimento poetico da cantambanchi in 60 canti che fu chiamato l'*Orlando*: nella seconda parte, che abbraccia i canti che vanno dal 24° al 28°, quale, forse, originariamente non aveva intenzione di scrivere, egli si vale della *Rotta di Roncisvalle*, che è una versione della *Spagna*. Ma la monotona e strascicata esposizione di queste fonti qui è sparita. Le descrizioni sono riccamente variate e dànno a conoscere l'acuto osservatore dell'ambiente. Il modo di tratteggiare i caratteri, in particolare quello del perfido e malizioso Gano, e di Rinaldo, nel quale il poeta in parte ha ritratto sè stesso, è molto bene riuscito. Sotto l'influsso delle rappresentazioni, l'esposizione è drammaticamente ravvivata e fa bella prova della incantevole e sentenziosa lingua fiorentina del secolo XV. Ma il vezzo peculiare del poema consiste anzitutto nella forza comica che spesso si propaga perfino alle situazioni più serie. Il Pulci non volle scrivere nè una satira della cavalleria nè della religione, come sovente è stato sostenuto; ma, come pare, sogghignò piuttosto e si fece beffa del grossolano raffazzonamento dell'argomento nei poemi dei cantambanchi, fatto per uditori incolti. Non mancava il comico nemmeno nei poemi popolari, ma esso vi era introdotto, come nelle rappresentazioni, per sollievo; qui però, come là, non recava nessun danno alla fede nel racconto. Ora, quando un uomo finamente colto come il Pulci esponeva ad una eletta società questi argomenti, che il popolo riteneva per veri, con quelle stesse esagerazioni che erano accomodate al gusto popolare, con la stessa maniera grossolana nel tratteggiar caratteri, e con la stessa apparente serietà, il comico e la burla ne dovevano scaturire dapper tutto. Ma il poema divenne schiettamente burlesco là dove il Pulci inventò libe-

Fig. 66. — Girolamo Savonarola, secondo una pittura di Fra Bartolomeo (1475-1517), nel Chiostro di San Marco a Firenze.

ramente: nell'episodio di Margutte, in cui, come nella *Beca* (v. pag. 275), trionfa il ruvido comico, e nella figura di Astarotte, delineata con predilezione particolare.

L'allegro libro del Pulci diede occasione a gravi scrupoli negli animi pii, e quando, pochi anni dopo la morte del poeta, le idee ascetiche intorno alle cose del mondo, sotto la guida del fanatico frate Savonarola, ebbero il sopravvento in Firenze, accanto a belle immagini, a preziosi oggetti d'arte, e al *Decamerone* del Boccaccio, fu solennemente arso anche il *Morgante* del Pulci sul gran falò che distrusse tutte le vanità del mondo. Girolamo Savonarola (v. l'illustrazione a pag. 279) nacque a Ferrara il 21 di Settembre del 1452 e ricevette accurata educazione. Mostrò per tempo inclinazione alla vita solitaria e pia, e fuggiva i rumorosi festeggiamenti. Non ancor ventenne s'invaghì d'una giovinetta fiorentina senza però che ne fosse corrisposto: datano da questo tempo le sue poesie amorose petrarcheggianti. Nel 1475 entrò nell'Ordine dei Domenicani e incominciò presto la sua carriera di predicatore. Da principio non piacque e non potè levarsi al di sopra di quel Fra Mariano che è noto per la poesia: *Savonarola*, del Lenau. Perciò, egli lasciò di nuovo Firenze e predicò a San Gemignano e in Lombardia. Per desiderio, tuttavia, di Lorenzo ritornò a Firenze nel 1489 e vi guadagnò sempre più maggiore influenza. Nel 1491 fu fatto Priore di San Marco e nel Novembre del 1494 Provinciale del suo Ordine in Toscana. Dopo la cacciata dei Medici, dichiarò Cristo re della città e predicò un ascetismo rigidissimo. Invano Alessandro VI, con l'offerta del cappello cardinalizio, procacciò di guadagnarselo; alla fine, gli vietò di predicare e lo scomunicò (a. 1497). Ciò non ostante, egli predicò di nuovo e sempre più energicamente insistè per una riforma della Chiesa. La fazione, allora, che in Firenze gli era contraria, riuscì ad avere il sopravvento, perchè, a lungo andare, non poteva piacere alla gente il rigido e tenebroso ascetismo del Medio Evo. Il 7 di Aprile del 1498 il Savonarola fu preso e gettato in carcere. Quantunque la sua innocenza fosse riconosciuta, fu condannato a morte, e il 23 di Maggio, con due suoi compagni, impiccato e arso nella piazza della Signoria (v. l'incisione: *Supplizio del Savonarola*). Oltre le poesie amorose già menzionate e oltre certe laude, scrisse un buon numero di trattati e di prediche, fra i quali primeggia il *Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*, composto al principio del 1498.

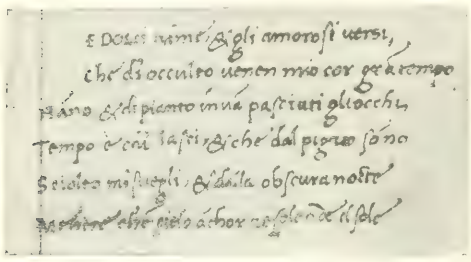


Fig. 67. – Frammento d'una poesia di Girolamo Benivieni, secondo l'autografo del poeta nella Riccardiana di Firenze. Vedi il testo a pag. 281).

Trascrizione del manoscritto:

E Dolci rime e gli amorosi versi,
Che di occulto veneno mio cor gravi tempo
Hanno e di pianto in un pasciuti gli occhi,
Tempo è ch'i lassi, e che dal pigro sonno
Scielto mi svegli, et dalla obscura nocte
Mentre che'l cielo anchor resplende il sole

Supplizio del Savonarola

secondo una pittura contemporanea che si conserva negli Uffizi di Firenze.

Uno dei suoi partigiani più ardenti fu Girolamo Benivieni (v. l'illustrazione a pag. 280), che nacque verso il 1453 e morì ottantanovenne nel 1542. Egli deve la sua fama ad una canzone intorno all'amor divino, occasionata dal commento del Ficino (v. pag. 234) al *Convito* di Platone. Questa poesia, sinceramente religiosa, ma sovente difficile a intendersi, fu fornita da Pico della Mirandola (v. pag. 234) d'una esposizione italiana in tre libri. Dopo però l'apparir del Savonarola, questa *Canzone d'Amore* sembrò al Benivieni tanto pagana, che egli ne permise la seconda edizione soltanto con l'annotazione espressa: *secondo l'idea e il pensiero dei Platonici.* Egli stesso aveva cambiato le sue opinioni, e le sue numerose canzoni alla petrarchesca, che non erano ancora state divulgate per la stampa, egli le diede in luce soltanto in una forma rimaneggiata e con dichiarazioni che le spiegavano in senso strettamente cristiano. Nella sua lunga vita, compose d'allora in poi soltanto poesie religiose, numerose laude ed egloghe allegoriche.

Con la morte di Lorenzo il Magnifico e col predominare del tetro ascetismo sotto la guida del Savonarola, cessò in Firenze la vita allegra e spensierata e non vi ritornò più nemmeno, dopo la caduta del fanatico monaco, al ritorno dei Medici dall'esiglio: altri e assai più gravi tempi erano incominciati.

4. La letteratura alla corte degli Aragonesi a Napoli e alle corti dell'Italia superiore.

Nel corso dei secoli abbiamo già incontrato isolatamente scrittori la cui patria era Napoli. Sotto Alfonso I l'umanesimo vi fece la sua entrata solenne, e, al suo seguito, v'entrò pure la poesia in lingua italiana, favorita dai principi aragonesi, che perfino avevano scelta l'italiana come lingua della cancelleria. Marino Jonata e Masuccio de' Guardati sono già stati menzionati da noi come imitatori di Dante e del Boccaccio (v. pag. 246, e pag. 250), ma, naturalmente, nemmeno il petrarchismo mancò alla corte aragonese: ne nacque una gran folla di sonetti, di canzoni, di sestine, di madrigali e perfino di trionfi. Nella lingua, cercavasi di attenersi il più strettamente possibile al modello: contuttociò, però, le poesie non sono sempre scevre d'idiotismi napoletani, di latinismi, di modi dovuti all'influenza dello spagnuolo. Maggiore spazio era concesso al dialetto nelle imitazioni della poesia popolare. Si componevano a preferenza strambotti nell'antica forma siciliana (v. pag. 255), che si amplificavano anche talvolta con una coda di un settenario e di due endecasillabi e che si usavano in luogo del sonetto per le gare letterarie e per il carteggio: componevansi, inoltre, ballate, appiccicatovi uno strambotto, che ripeteva il contenuto della ballata, frottole nel senso del XV secolo (v. pag. 249) e frottole alla maniera antica (v. pag. 202).

Tra i poeti si trova tutta una schiera di uomini che sostennero una parte importante alla corte di Napoli, come Pietro Jacopo de Jennaro (1436-1508), che, come imitatore di Dante, trattò in terzine *Delle sei etate della vita humana* e scrisse egloghe e altresì un'opera in prosa appoggiandosi all'opera di Egidio Colonna (v. pag. 73) *De regimine principum;* Francesco Galeota (intorno al 1450-97), che in molte delle sue numerose poesie, non tutte però troppo ricche

di pregi, adoperò gli strambotti anche come epistole ed elegie. Jacopo de Peccatore, Francesco Spinello e il Conte di Campobasso, Cola di Monforte (1415-95).

Più importante e più originale di tutti questi ora menzionati è, nelle sue poesie, il Conte di Policastro, Giovanni Antonio Petrucci (1450-86), figlio di quel noto Antonello Petrucci che da figlio d'un povero contadino divenne il più potente uomo del Regno, ma poi, fallita la così detta congiura dei Baroni contro Ferdinando I, subitamente precipitò da tanta altezza. La caduta del padre strascinò nella rovina anche il figlio: catturato nell'Agosto del 1486 insieme a molti altri congiurati, Giovanni Antonio fu decapitato l'11 di Dicembre dello stesso anno. Nella prigione, dove era stato rinchiuso, compose egli buon numero di sonetti profondamente concepiti, qualche rara volta pieni di speranza nella sua salvazione, più spesso osservazioni, per lo più, intorno alla vanità d'ogni cosa terrena e alla potenza struggitrice del tempo, lagnanze per l'ingratitudine degli uomini e dolorose reminiscenze della felicità perduta. L'avevano strappato al fianco della sposa dopo ventidue giorni soltanto di matrimonio! Una cupa aura pessimistica pervade queste poesie, l'effetto delle quali sul lettore non può esser punto diminuito dagli accenni classici sparsi qua e là e dal colorito napoletano della lingua.

Fig. 45. — Jacopo Sannazaro, secondo un busto di Girolamo da Santa Croce (1527) nella Chiesa di Santa Maria del Parto a Napoli.

Il petrarchista più abile nella forma tra i poeti napoletani è incontrastabilmente Jacopo Sannazaro (v. il ritratto qui sopra), che però deve la sua fama non già a' suoi lavori lirici, sì bene al suo romanzo pastorale *l'Arcadia*. La sua famiglia veniva dalla Spagna e chiamavasi, in origine, Salazar. Dall'Italia superiore, dove da principio erasi domiciliata, essa si tramutò a Napoli, e a Napoli nacque il poeta il 28 di Luglio del 1458. Quando morì suo padre (a. 1463), la giovane madre Masella (questo nome, nelle poesie del Sannazaro, è latinizzato nella forma di Massilia) si ritrasse coi due suoi figli a Santo Mango, nell'amena valle di San Cipriano, le cui bellezze il poeta va celebrando nella sua *Arcadia*. Dell'età d'intorno a vent'anni, Jacopo ritornò di là a Napoli, e là, in breve tempo, divenne amico degli uomini più reputati, in particolare del Pontano (v. pag. 235), all'Accademia del quale fu ammesso col nome di Azzio Sincero *(Actius Sincerus)*. Fu presentato, nello stesso tempo, alla Corte, e, d'allora in poi, serbò agli Aragonesi una commovente fedeltà, tanto nei giorni lieti quanto nei tristi, che splendidamente si convalidò quando sopravvenne la rovina di questa casa di regnanti. Appena che Federico d'Aragona si fu arreso, dopo la perdita di Napoli, al re Luigi XII ed ebbe scelto il regno di Francia come luogo di sua residenza, il Sannazaro mise a sua disposizione il prodotto della vendita d'una gran parte dei suoi possessi e prese parte volontaria all'esiglio del suo signore: soltanto dopo la morte di lui (9 di Settembre del 1504) ritornò egli alla *Sirena incantatrice*, l'allontanarsi dalla quale gli era riuscito tanto penoso. D'allora in poi visse in un silenzioso ritiro, tutto dato alle sue occupazioni letterarie, confortato nella sua solitudine da relazioni intime d'amicizia e di amore con la bella e colta Cas-

sandra Marchese, separatasi dal marito dopo un processo che durò diciannove anni. In casa di costei, dove passò la maggior parte de' suoi ultimi anni, morì il nobile uomo il 24 di Aprile del 1530.

Il Sannazaro raccolse egli stesso le sue poesie liriche in lingua italiana e le pubblicò con una dedica alla Cassandra Marchese. In parte sono esse soltanto una molto abile imitazione esteriore della lirica petrarchesca, senza sentimenti proprî; là però, dove i canti devono la loro origine all'amor giovanile del Sannazaro per la Carmosina Bonifacio, alla relazione di esso Sannazaro con la bella sua amica ovvero ai casi politici di Napoli, si sente, anche sotto la forma levigata, la parte che vi ha il cuore del poeta. Anche in un altro campo, l'intima relazione con gli Aragonesi suscitò l'attività poetica di lui. Infatti, nei pochi anni felici che il Sannazaro visse in amichevole relazione con la famiglia reale, egli fu pur di quelli che cooperarono a rendere più belle le feste solenni della Corte. Gareggiò col Caracciolo e con altri nel campo delle farse, che, in simili occasioni, si rappresentavano con gran pompa, e scrisse per gli stessi motivi, sotto il titolo di *Gliommari* (gomitoli), anche alcuni brevi monologhi che nel contenuto somigliavano all'antica frottola (v. pag. 202).

Di Pier Antonio Caracciolo, che poetò tra il 1493 e il 1514, sappiamo che scrisse undici produzioni; ma una soltanto, *Lo Magico*, ci è stata conservata per intero.

> Entra il Mago, accompagnato da quattro scolari, e, dopo aver parlato lungamente dell'eccelsa arte sua, cita innanzi a sè gli spiriti di Diogene, d'Aristippo e di Catone. Menati fuori da Caronte, compariscono i tre davanti a Ferdinando I. Diogene e Aristippo, per comando del Mago, raccontano in che modo essi hanno vissuto, e Catone pronuncia in proposito una sentenza intorno al miglior modo di vivere. Gli spiriti e il Mago, di cui il Caracciolo sosteneva in persona la parte, hanno nei loro discorsi per il re molte e varie parole d'omaggio.

Certamente dovevano essere più interessanti quelle farse del Caracciolo che sono andate perdute e nelle quali egli ritraeva felicemente la lingua e i costumi del basso volgo, procacciando all'eletta società copiosa materia da ridere.

> In una di esse entrava una fanciulla, a cui la vecchia Mattalena procaccia l'amato Vito per marito. Il notaio Fiorillo stende un comico contratto di matrimonio, e un prete, con facete parole, congiunge in matrimonio la coppia. Un monologo era la farsa del mercante che aveva da vendere due schiavi. In altre produzioni si vedevano infermi con medici, contadini che acconciano le loro mogli con altri, mendichi e anche due abitanti della Cava, che più tardi, nelle *Farse Cavaiole*, così dette da loro, tanto spesso furono messi in ridicolo per la loro stupidità.

In queste brevi produzioni comiche, appena si può rinvenire un intreccio dell'azione, e le più serie, che allora si chiamavano ugualmente farse, avevano in primo luogo lo scopo di spiegar gran pompa sulla scena e di far omaggio ai potenti per mezzo di figure allegoriche o di personaggi storici. Il metro, anche quello dei *Gliommari*, era la *rimalmezzo*, che è un gruppo indeterminato di versi, tutti endecasillabi, eccettuato il primo che è un settenario, e la cui chiusa è legata col seguente endecasillabo per mezzo di una rima interna, posta sulla settima sillaba. La rima finale dell'endecasillabo è legata poi ugualmente, per mezzo d'una rima interna, col terzo endecasillabo, e così di seguito.

Ora, le produzioni del Sannazzaro appartengono al genere letterario delle farse, cioè a quello delle più serie. Due ne scrisse per festeggiare la presa di Granata (2 di Gennaio del 1492). La prima, che è senza titolo, fu rappresentata il 4 di Marzo del 1492 alla presenza del Duca di Calabria: la seconda, *El trionfo della Fama*, fu rappresentata il 6 di Marzo, ultimo giorno di Carnevale, in casa del Principe di Altamura.

Nella prima produzione, Maometto è scacciato da un tempio che s'appoggia su colonne riccamente ornate, mentre, sul comignolo del tempio, appare una bandiera con la Croce e con lo stemma di Castiglia. Dopo un lungo lamento, lo scacciato fugge nelle selve, e dal tempio esce la Fede per cantare a Ferdinando le lodi del Re cattolico e degli Aragonesi. Quand'essa è rientrata, il tempio vien ritirato nel fondo della scena e appare il Piacere. Esso fa un saluto alla splendida compagnia, si disvela ai suoi sguardi e la esorta a starsene allegra e a danzare. Cantando e spargendo fiori, esso si ritira alla fine del suo discorso, trombettieri in ricca divisa fanno risuonare lieti concenti, e la sala si riempie delle coppie danzanti dei signori della Corte.

Per il *Trionfo della Fama*, fu eretto un arco trionfale secondo il modello antico all'entrata della sala, con iscrizioni, che celebravano la gloria della regal coppia di Spagna. Entravano, l'uno dopo l'altro, Pallade Atena con elmo, lancia e scudo, la Gloria con ali variopinte su di un carro tratto da due elefanti e accompagnato da due giganti armati, e Apollo con inanellati capelli biondi, incoronato d'alloro. Con diverse danze in costume e con fuochi artificiali che improvvisamente erompevano dal panneggiamento, dalla cesta e dalla cornucopia d'una maschera vestita alla francese, finiva la festa.

La *Farsa dell'ambasciaria del Soldano explicata per lo interprete* è stata composta per una dama della società di Corte, non si sa quale, e la colma di parole galanti.

Il Gran Sultano sta per morire di desiderio per lei e le invia una dichiarazione d'amore e regali per mezzo d'un ambasciatore che non intende sillaba d'italiano, di modo che, per intendersi scambievolmente, è necessario prendere un interprete. La risposta di lei riesce tale che l'ambasciatore ritorna consolato in patria.

Venere che cerca il figliuolo, è il raffazzonamento, in parte la traduzione, d'un noto idillio del greco poeta d'idilli, Mosco, che viveva a Siracusa nel terzo secolo a. C., e che il Poliziano aveva tradotto in latino. *La Giovane e la Vecchia*, finalmente, sono due monologhi. Nel primo, la Giovane si lagna del rapido fuggire della gioventù e della caducità della bellezza: devonsi perciò cogliere le rose prima che sfioriscano. La Vecchia, nel secondo, le dà ragione ed esorta la Giovinezza ad aver pietà di sè stessa e a godersi la vita. Lo stesso pensiero esprime la *Predica di XII heremiti*, in cui colui che prende la parola, dopo che ha fatto cenno alla caducità della bellezza, chiude col consiglio:

" Voi donne pellegrine state a Dio,
E lo consiglio mio ognun ritegna
Che cruda voglia in gentil cor non regna „.

Simili componimenti d'occasione senza gran merito letterario e similmente anche le liriche più importanti non avrebbero assicurato al nome del Sannazaro alcun posto nella letteratura colta. Ma, prima ancora ch'egli passasse alla Corte aragonese, il poeta, nella solitudine idillica della sua valle fra i monti del Piceno, aveva ideato un'opera e per la maggior parte l'aveva anche scritta, che gli doveva

La vita de' Pastori (per [illegible] Arcadia [illegible] de Sannazaro)

procacciare per tutta Europa una gran fama e che dapertutto doveva essere imitata. La prima forma dell'*Arcadia* (v. la tavola colorata: *Vita dei pastori*) era certamente stata ideata già prima del 1481 e divulgata in copie manoscritte, poichè essa, appunto in quell'anno, servì di modello a Pietro Jacopo de Jennaro. L'opera, nella forma che fu ratificata dal poeta, consiste d'una introduzione, di dodici parti in prosa a ciascuna delle quali tiene dietro un'egloga, e di un discorso di chiusa al flauto pastorale. Le prime dieci parti con le loro egloghe si trovano già in un manoscritto del 1489, mentre le due ultime furono aggiunte dal poeta soltanto tra il 1502 e il 1504, quand'egli stesso ne curò un'edizione definitiva dopo che l'opera era stata stampata per due volte a Venezia, nel 1502, contro il suo beneplacito e interamente svisata.

Il poeta si trova in Arcadia: un infelice amore l'ha sospinto là da Napoli. Egli s'acconcia presso i pastori e ne descrive la vita in una serie di quadri ora lieti, ora tristi: lamenti amorosi, gare al canto, giuochi, feste, cacce e funerali, si succedono l'un l'altro. Alla fine, una ninfa rimena il poeta, per una via sotterranea, nella quale egli vede molte cose meravigliose, in patria. Là egli intende il lamento dei pastori Barcinio e Summonzio per la morte di Filli, amata già da Meliseo, e chiude con un discorso lamentoso di addio al flauto pastorale.

Le singole parti dell'opera non hanno alcun legame fra loro: descrivono tutta una serie di situazioni che erano tipiche nella poesia pastorale, e soltanto è loro data una grande unità in ciò che chi racconta è pur sempre la stessa persona. La storia dell'infelice amore che ha costretto il Sannazaro a togliersi da Napoli, è inventata, e tutta l'opera, fino ai particolari più minuti, è una imitazione. Al Sannazaro appartiene propriamente soltanto l'aver ridotto ad un tutto le singole scene tipiche e l'aver trasportato in Arcadia il teatro degli avvenimenti. La cornice esterna fu tolta a prestito dall'*Ameto* del Boccaccio, che ugualmente, con altre opere del fiorentino, ha fornito copia di materia al compimento dell'opera. Oltre a ciò, degli scrittori italiani, furono adoperati con profitto Dante e il Petrarca in particolare, e, degli antichi, Virgilio, Teocrito e Ovidio innanzi a tutti. Il tutto è un mosaico lavorato diligentemente, e appunto perciò esso ebbe così gran successo: ad ogni passo, agli occhi dei contemporanei del Sannazaro, entusiasmati degli Antichi, scintillavano di contro, da quest'opera, le bellezze delle poesie classiche, congiunte tutte in un complesso, l'armonia del quale faceva dimenticare l'imitazione. D'altra parte, questa imitazione, veramente, va tanto innanzi, che i singoli quadri non son già dovuti alla peculiare osservazione dell'autore, ma sono tratteggiati in tutto con colori presi a prestito. Il Sannazaro non descrive la natura che lo circondava nel suo ritiro campestre, sì bene la natura quale gli era tradizionalmente fatta conoscere nelle descrizioni dei classici antichi. I personaggi introdottivi sono i tipi noti fino alla sazietà per mezzo della poesia pastorale greca e latina, senza vera vita interna, ed esprimono soltanto sentimenti alla petrarchesca. Solamente, nella parte aggiunta più tardi, che ha un carattere in cui predomina l'allegoria in opposizione alla parte scritta nella gioventù, sotto la figura dei pastori si nascondono alcuni amici del poeta, e vi si fa cenno a casi politici e personali. Le egloghe inserite nell'*Arcadia* sono scritte in diversi metri. Vi troviamo tre canzoni e due sestine, delle quali una è una sestina doppia: tre hanno un metro che varia, le altre sono scritte in terzine,

delle quali tre esclusivamente hanno la rima che incomincia con la terzultima sillaba (rime sdrucciole), che il poeta per altro usava sovente. Come nelle farse, troviamo anche qui la rimalmezzo. Gli sdruccioli, coi quali il Sannazaro intese d'imitare il rozzo parlare dei contadini, a lungo andare non piacciono all'orecchio e costrinsero alquanto spesso il poeta, per mancanza di rime, a ricorrere al fabbricar di suo parole nuove. La lingua del Sannazaro non è scevra di latinismi e di parole del dialetto; ma sopratutto la sua prosa si trova a disagio sotto la servile imitazione del Boccaccio che le serve di modello. L'Arcadia, come paese della vita pastorale innocente, lieta e felice, e favorito dalla natura, è soltanto una invenzione del Sannazaro. Il poeta trovò presso gli Antichi, in particolare presso Polibio, soltanto alcuni fuggevoli cenni che gli abitanti dell'Arcadia fossero stati straordinariamente abili nella musica, che l'abbiano coltivata fino dalla prima gioventù e che ogni anno, in onore degli Dei, abbiano ordinato giuochi di gara con canti e danze. L'idillico quadro pertanto che il Sannazaro creò secondo questi cenni, nei tempi turbolenti nei quali uscì in luce, quando la gente anelava alla tranquillità e alla pace, dovette aver lo stesso effetto, quantunque in altro senso, che ebbe, tre secoli dopo, in Germania il *Werther* del Goethe. E dall'Italia, dove essa veniva in luce in sempre nuove edizioni e dove trovò innumerevoli imitatori, l'*Arcadia* si divulgò presto anche in paesi stranieri. In Francia fu tradotta nel 1544 e imitata, nel 1565, da Remigio Belleau nella sua *Bergerie* che fu pubblicata per intero nel 1572; in Inghilterra fece nascere, per esempio, il *Shepherd's Calendar* dello Spenser (a. 1579) e l'*Arcadia* del Sidney (a. 1590); ma il maggior successo essa lo ebbe in Ispagna: il celebre Garcilaso de la Vega (morto nel 1536) la imitò per il primo in tre sue egloghe, e lo seguì una innumerevole schiera d'altri poeti in Ispagna e in Portogallo. Di queste imitazioni ricorderemo soltanto la *Diana* di Giorgio de Montemayor (a. 1542) e la *Galatea* del Cervantes ancor giovane (1584), che più tardi dall'autore stesso, insieme a tutte le altre poesie arcadiche di Spagna, fu posta in ridicolo nel Don Chisciotte (a. 1605).

Le altre poesie del Sannazaro sono state scritte in lingua latina e consistono, prescindendo da alcuni frammenti, in cinque egloghe pescherecce (*Eclogae piscatoriae*), in tre libri di elegie e in altrettanti epigrammi e in un poema in tre libri intorno al Parto della Vergine.

Le Egloghe pescherecce, un genere che il Sannazaro trovò già nei suoi primordi presso gli Antichi (Teocrito), ma che egli poi elaborò in modo originale, hanno per scena la spiaggia di Napoli e dei dintorni e contengono, anche se i pescatori al modo dei pastori sono idealizzati e il contenuto è pur rimasto quello della poesia pastorale, molti tratti stati tolti alla vita reale. Ben più vario, invece, è il contenuto delle elegie e degli epigrammi, che sono sovra tutto ciò che di più perfetto ha composto il Sannazaro. Sempre di nuovo egli vi loda l'amenità della sua patria. Quand'egli la lasciò nel 1501, le fece udire un saluto d'addio pieno di profondi sentimenti, mentre la deliziosa immagine di essa eragli presente sempre all'animo nel suo volontario esiglio. Egli però, quand'è necessario, sa anche intervenire virilmente per essa. Con parole d'ira infiammata egli nota d'infamia, nel 1495, il duro comportarsi dei Francesi in Napoli e con ardita voce ne domanda riparazione al Gran cancelliere Pietro di Rochefort. La sua commovente devozione alla Casa regnante degli Aragonesi, la sua intima amicizia per il Pontano e la Cassandra Marchese furono espresse da lui eloquentemente in altre poesie.

Dopo il suo ritorno a Napoli, il Sannazaro attese senza interruzione a comporre e a limar con cura il suo poema epico, ora dimenticato, *Del Parto della Vergine (De Partu Virginis)*, dal quale egli si riprometteva molto quanto alla sua fama presso i posteri e sul quale noi dobbiamo ritornare nel prossimo capitolo.

Sulla fine della sua *Arcadia*, il Sannazaro introduce il pastore Barcinio. Sotto questo personaggio deve intendersi il poeta Benedetto Gareth che viveva ugualmente alla Corte di Napoli. Era nato intorno al 1450 a Barcellona e venuto a Napoli tra il 1464 e il 1468. Al catalano di bel talento, ingegnoso e bene educato, che s'intendeva bene anche di poesia e di musica, non fu difficile l'introdursi nel circolo degli uomini geniali che si raccoglievano intorno ai principi aragonesi; essi stessi, anzi, si volsero a lui con favore speciale. Il Gareth, sotto il nome di Cariteo, fu presto uno dei più ragguardevoli membri dell'Accademia pontaniana e contrasse stretta amicizia col Sannazaro, col Pontano e con altri. Alla Casa reale rimase fedele anche nella sventura come il Sannazaro, e quando la Casa d'Aragona, nel 1501, definitivamente cadde, egli, col cuore angustiato, si trasse a Roma:

" Seconda patria mia, dolce sirena,
Parthenope gentil, casta cittade,
Nido di leggiadria et nobiltade,
D'ogni vertute et di delicie piena;
Con tal dolor ti lascio et con tal pena,
Qual, lasso! io mai soffersi in nulla etade.
A dio, amici! a dio, dolci contrade!
Hor qui ragion le lagrime non frena! „.

Ma poi, tosto che Napoli fu sgombrata dai Francesi (a. 1503), vi fece ritorno e fu nominato Vicario regio a Nola. Era già morto alla fine del 1514, nè si può stabilir con certezza maggiore l'anno della sua morte.

Il Gareth, dopo il Sannazaro, è relativamente il più importante tra i poeti in lingua italiana che si schieravano intorno alla Casa reale d'Aragona, e l'anello di congiunzione tra essi e i petrarchisti alla corte dei Vicerè spagnuoli. Egli stesso, nell'anno 1509, ha apprestato una edizione definitiva delle sue poesie (sonetti, canzoni, sestine, poemi in terzarima) sotto il titolo di *Endimione*, che era una novella ristampa, accuratamente limata e considerevolmente ampliata, di una raccolta venuta in luce nel 1501, dal cui complesso erano state eliminate alcune poesie giovanili per lo più di carattere popolare, cioè strambotti e rimalmezzi. Il Cariteo ha intitolato *Endimione* la sua raccolta in riguardo, pare, del mito classico della dea lunare Diana (la Luna) e del suo amato Endimione, perchè egli, ne' suoi canti d'amore, celebrava una Luna. Oltre canti d'amore, il volume contiene anche poesie istorico-politiche, religiose e morali, e una satira. Il Cariteo è un mediocre poeta di originalità e fantasia scarse, e i suoi versi lasciano per lo più freddo il lettore. Relativamente, alcuni pochi canti gli sono riusciti bene; in molti, invece, la forma è angolosa e prolissa, il verso non sempre armonioso. Dappertutto si rivela lo studio del Petrarca nello stile, nelle immagini e nelle frasi; accanto a ciò, l'influsso di Dante. Ma il contenuto dei canti è tolto, nella sostanza, ai classici latini: Virgilio, Ovidio, Orazio, Catullo e Properzio vi sono spesso addirittura tradotti, e per lo più molto inettamente. Il Cariteo non sapeva

fondere insieme con tanta finezza, quanta il Sannazaro, i diversi elementi ch'egli andava accozzando, e i singoli pensieri diventano presso di lui luoghi comuni addirittura. Persino le sue poesie politiche sono imitazioni, e invano, tra le lodi tributate ai membri della Casa reale, agli uomini di Stato, ai capitani e ad altri personaggi importanti, si cercano il più delle volte le vere occasioni che hanno dato origine a quei canti. Alcun che di più sentito risalta qua e là dal *Libro de la Methamorphisi*, poema in quattro canti in terzine, che esprime il dolore dell'incanutito cantore per la caduta degli Aragonesi, per l'assassinio di Alfonso d'Avalos avvenuto nel 1495 e per la partenza della sua amata Luna da Napoli.

Una spiccata peculiarità del Cariteo è la sua inclinazione per i giuochi ricercati di parole e di pensieri, per ogni sorta di esagerazioni e di ornamenti artificiosi. Dapprima si è pensato ch'egli abbia portato con sè questo tratto particolare dalla sua patria, la Spagna, ma ciò non è punto vero: egli ha piuttosto sviluppato soltanto alcuni germi che già si trovavano presso la scuola poetica siciliana e presso il Petrarca. Questa gonfiezza però e questo arrabattarsi dietro l'effetto diventarono un vero manierismo presso gl'imitatori del Cariteo, il Tebaldeo e il Serafino, che noi fra poco impareremo a conoscere e che perciò possono essere considerati come i veri precursori del *seicentismo* che poi dilagò nel XVII secolo (cioè *maniera del Seicento*, del XVII secolo), o del *marinismo*.

Il Petrarca aveva fatto suoi giochetti di parole col nome di Laura: così ora il Gareth con quello della sua Luna e con quello de' suoi amici. Essa non è una luna, si bene un vivo sole, così egli canta della sua donna diletta; e quand'ella cade ammalata, prega Iddio perchè Egli " non voglia nulla di più di un solo sole e d'una sola luna! „. Va dietro " al Sole della sua Luna „, perchè sole e luna, in cielo, perderebbero il loro proprio onore appena Luna si mostra. Similmente, fa giuochi di parole col nome di Girolamo Carboni, di Lodovico Montalto e di molti altri. In un sonetto, descrive nella seguente maniera le armi d'Amore:

" Gli occhi e i capei di puro et nitido oro
Eran dardi, ond'hebb'io mille ferite,
Et le candide guancie et colorite
Le faci, ov'io m'infiammo et discoloro.
Il bel petto et le mane eran veleno „.

Quanto al metro, il Cariteo non ha fatto nulla di nuovo. La sua lingua è pura e scevra, in generale, di latinismi. Questi ultimi si trovano in maggior copia soltanto là dove egli vuol conferire al suo poetare dignità maggiore. Per lui, per gli altri poeti napoletani già menzionati e in particolare per opera del Sannazaro, la lingua italiana ha posto fermamente il piede anche nella parte meridionale d'Italia, e noi vedremo come anche i Napoletani, nei tempi che seguirono, abbiano preso parte, in vasta misura, allo svolgimento ulteriore della letteratura italiana. Nello stesso tempo, però, la lingua nazionale erasi avanzata vittoriosamente anche nel Settentrione.

Anche qui, nelle corti dell'Italia superiore, che potevano benissimo misurarsi con Firenze e Napoli in fasto e splendore, sorse, nell'ultima decina del secolo XV, una copiosa letteratura volgare, che però quasi sempre e dappertutto era dipendente da Firenze e che produsse soltanto un'opera veramente importante, l'*Orlando innamorato* del Boiardo. Erasi svolta, molteplice e varia, in particolare

alla Corte di Milano che allora era in genere la più splendida di tutta Europa. Il Moro (v. pag. 228), lui stesso uomo di gran talento e di fina cultura, si compiaceva di circondarsi di dotti, di poeti, di musici e di artisti, sia nazionali, sia stranieri, e di perfezionarsi continuamente nella loro conversazione, e avevano comune con lui questa sua inclinazione sua moglie Beatrice, figlia del duca Ercole d'Este, che pur troppo dopo sei anni di matrimonio, appena ventenne, gli fu rapita dalla morte, e ugualmente il suo segretario, tanto influente, Marchesino Stanga. Tra i più celebri maestri di quel tempo vivevano presso di lui il Bramante e Leonardo da Vinci, degli umanisti e degli eruditi Ermolao Barbaro, il Merula, Lancino Curti, temuto per i suoi epigrammi, e Bernardino Corio, autore della *Istoria di Milano*. Molti uomini altolocati, di maggiore o minor talento, poetavano d'amore alla sua corte, lodavano la bellezza delle dame milanesi, celebravano le feste, i giuochi e la grandezza dei loro protettori, si adulavano l'un l'altro nella maniera più svergognata e si assalivano senza riguardo nelle loro poesie burlesche.

Qui, a Milano, passò fra gli altri la maggior parte della vita anche il fiorentino Bernardo Bellincioni. Era il tipo del poeta di Corte, per il quale l'arte altro non è che una fonte di ricco guadagno, una natura cinica e bassamente adulatrice. Nato nel 1452, aveva vissuto da principio alla Corte di Lorenzo il Magnifico e poi anche ad alcune altre Corti prima ch'egli andasse a Milano e là fino al termine della vita (12 di settembre del 1492) celebrasse il politico valore del *buon* Moro, la sua impareggiabile fedeltà e le altre virtù e il grande amore per il suo nipote, il duca Gian Galeazzo. A quest'ultimo egli dà il consiglio di lasciarsi guidare interamente da suo zio che aveva in mente soltanto il suo meglio. Anzi, egli non si perita nemmeno di chiamare il Moro il *vero Messia d'Italia* e loda Milano come la *felice patria* di lui. Si presentò anche sovente come improvvisatore e buffone e sollazzava la società di Corte con le sue comiche gare con altri poeti della sua risma. Era un eccellente strumento nelle mani del Moro e sapeva accomodarsi ad ogni desiderio, ad ogni capriccio del suo signore. Nei sonetti burleschi si nota l'influenza dei predecessori; nelle poesie amorose, che in parte furono composte per commissione del Duca e della Duchessa, e nelle politiche, l'influenza del Petrarca. Scrive con perizia, qualche volta anche con efficacia.

Le relazioni del Bellincioni con gli altri poeti alla Corte del Moro, quantunque il fortunato cantore non sia rimasto senza influenza in quel suo ambiente letterario, non furono sempre interamente le migliori; si vedeva in lui lo straniero, il villan rifatto, il poeta venale; forse anche alcuni de' suoi colleghi in arte poetica si vergognavano di questo borghese che portava tanto poco rispetto alla loro nobile nascita.

Tra questi gentiluomini che poetavano alla Corte di Lodovico, occupavano il primo posto Gaspare Visconti, Niccolò da Correggio e Antonio Fregoso. Gaspare Visconti (morto nel 1499) era consigliere ducale e fedelmente devoto al Moro, quantunque costui avesse procurato la rovina e la morte di suo suocero. Senza esser molto provveduto di mezzi, proteggeva, egli che parimente era istruito finamente nelle lingue, nella musica e nella poesia, artisti e poeti in tutto ciò che poteva, e con un gran numero di essi trovavasi in così buone relazioni

che, per esempio, il Bramante, che pur componeva poesie, dirigeva a lui quasi tutti i suoi sonetti burleschi. Il Visconti era un grande ammiratore del Petrarca: curò nel 1494 una edizione migliorata delle poesie del gran fiorentino, e naturalmente, anche nelle sue composizioni, diede a divedere dappertutto il profondo studio del suo poeta favorito: stile e pensieri sono tolti a prestito dal modello, e talvolta le imitazioni sono abbastanza felici. Egli stesso pubblicò nel 1493, sotto il titolo di *Rithimi* (Versi) un gran numero di sue poesie, e, nel 1495, un poema in otto canti, e in ottave, dedicato al Moro: *Paolo e Daria*, che narra gl'infelici amori di questi due giovinetti.

Le poesie liriche, che sono di assai maggior pregio che non il *Paolo e Daria*, sono per lo più canti d'amore; altre hanno contenuto morale e filosofico, alcune sono anche scherzose; un'unica soltanto tratta d'una questione politica. Degne di nota sono due canzoni carnevalesche ad imitazione delle toscane (v. pag. 266) e il componimento *Transito del Carnevale* (la Morte del Carnevale), in ottave, nel quale il Carnevale, moribondo, insegna in qual modo debba essere conformato un compito amadore. Esso deve esser stato molto gradito, perchè, ancora nel 1586, ne fu divulgata a Firenze una ristampa popolare.

Il Visconti aveva dedicato i suoi *Rithimi* a Niccolò da Correggio (1450-1508), del quale egli ripetutamente e senza invidia aveva riconosciuto il merito superiore. Niccolò, che, dopo una varia fortuna, soltanto nel suo quarantesimo anno aveva fatto con Lodovico il Moro una più stretta relazione, era un gentiluomo perfetto, un valoroso soldato e un gran Mecenate: si segnalò più d'una volta per il valore e per l'eleganza nei torneamenti e ne riportò i più alti onori della giornata. Queste splendide qualità devono avergli giovato per procacciarsi l'amicizia tutta particolare che lo legò ad Isabella d'Este, alla geniale sposa del signore di Mantova, Federico Gonzaga. Era con lei in continuo carteggio, nel quale erano discusse tutte le possibili questioni, ora d'interessi famigliari o di politica, ora d'arte, di musica e di teatro, e sovente si recava a farle visita. Le mandava senza interruzione le sue poesie e le poesie degli amici ch'essa sovente faceva trascrivere e cantava poi sul liuto.

Niccolò incominciò per tempo a poetare. Ciò che s'è conservato delle sue poesie liriche (le canzoni, per esempio, sono andate tutte insieme perdute) lo fa conoscere come petrarchista non scevro di seicentismo (v. pag. 288). I canti sono spesso artificiosità senza sugo; in alcune tuttavia, che hanno per soggetto un amor vero, o la sua sorte, o la sua gioia per la natura, trovasi indotto un tono più intimo e più energico. Della sua predilezione particolare per il teatro e delle sue produzioni drammatiche avremo da parlare fra poco: facciasi qui menzione soltanto della *Psiche*, composta nel 1491 per la Marchesa Isabella, poema mitologico in ottave, che non ha alcun merito grande e che mostra in ogni sua parte l'imitazione del Petrarca. Sostanzialmente, la favola d'Amore e di Psiche, nella narrazione della quale Niccolò segue Apuleio, è intrecciata alla descrizione dell'infelice amore del poeta, di modo che essa forma soltanto un episodio di tutto l'insieme.

Mentre Niccolò soltanto nell'età matura pose la sua residenza a Milano, il genovese Antonio (Antonietto) Fregoso o Campofregoso, l'ultimo dei tre nobili poeti ora menzionati, venne a Milano ancor fanciullo e vi rimase fino alla caduta

del Moro. Si ritirò, allora, nella sua villa in Colterano e assunse il soprannome di Fileremo (amante della solitudine) che d'allora in poi anche gli è rimasto. Visse, come pare, oltre anche il 1532. Nelle sue varie e molteplici poesie, il Fregoso fa conoscere una grande inclinazione al filosofare; egli però non è un pensatore originale; ciò che induce qualche pregio ne' suoi versi, non è tanto il contenuto quanto la forma e qua e là certo calore di sentimento. Una imitazione di Dante è il poema morale in terzine: *Riso di Democrito e pianto di Eraclito;* ugualmente in terzine è composto il *Dialogo di fortuna;* poesie in metri diversi apparvero sotto il titolo di *Selve;* ma l'opera più degna di nota è *La cerva bianca,* in otto canti e in ottave, scritta già, pare, nel 1505, ma pubblicata soltanto nel 1510.

> Inseguendo una bianca cerva, Antonio, attraverso il regno di Diana e di Anteros, del genio vendicatore dell'amore disprezzato, giunge alla città d'Amore e sale al tempio del vero e spirituale Amore, al cui altare stanno facendo offerte le sette Virtù. Intorno alle pareti del tempio vede le immagini, appese come doni votivi, di tutti quegli animali in cui erano stati trasformati dalla loro sensualità i portatori di offerte, e dalla forma dei quali furono poi liberati di nuovo dal vero Amore. La bianca cerva è una ninfa di Diana, che così appunto era stata trasformata per un suo fallo. Il tutto è, adunque, una esposizione della dottrina platonica del duplice amore sotto quella forma allegorica che deve la sua origine al *Romanzo della Rosa.*

Intorno a questi uomini si schieravano, alla Corte milanese, anche molti altri poeti, che, a dir vero, non hanno alcuna importanza grande, ma che pur sempre meritano considerazione come precursori del fiorire del XVI secolo. Ci sia anche concesso menzionarne qualcuno. Baldassare Taccone da Alessandria, cancelliere alla Corte degli Sforza, scrisse un carme poetico per le nozze di Bianca Sforza e altri versi di minor pregio. Guidotto Prestinari, che a Bergamo, sua città natìa, tenne pubblica scuola e visse in molta riputazione, ebbe con Gaspare Visconti un lungo carteggio in forma di sonetti, nei quali essi chiamavansi reciprocamente maestri e si assicuravano l'un l'altro l'immortalità. La sua amicizia col Visconti lo condusse alquanto spesso a Milano. Anche la raccolta delle sue poesie non ha alcun grande merito poetico, tanto più che si riconosce, nei sonetti d'amore e nelle canzoni, l'infervorato studio del Petrarca. Molto inetto è il Prestinari in alcune egloghe d'effetto grottesco in cui si abboccano due pastori, Torbido e Sereno. Per qualche tempo si tenne alla Corte del Moro anche Jacopo Corsi da Firenze (ucciso prima del 1509) del quale, poichè egli, come altri, guadagnavasi col poetare di che vivere, possediamo un certo numero di poesie encomiastiche, che serbano ancora certo pregio storico; fra esse, un carme pastorale in terzine sdrucciole (v. pag. 286). Le sue poesie d'amore nelle forme le più differenti sono poco originali, e anche le sue poesie morali sono insignificanti. Con le Corti di Milano e di Mantova e coi loro circoli poetici ed eruditi si tenne, finalmente, in prolungata relazione anche Galeoto del Carretto (morto nel 1531). Lasciava sovente la Corte del Monferrato, alla quale viveva, per rendersi a Milano e a Mantova. Un'amicizia particolare legava quest'uomo segnalato e finamente colto a Gaspare Visconti e ad Isabella d'Este Gonzaga. Scrisse in prosa una cronaca del Monferrato che poi ridusse in ottave dedicandola, nel 1493, a Bonifazio del Monferrato. Dal suo copioso carteggio con la Marchesa di Mantova risulta

che egli scrisse assai più liriche di quelle che se ne son conservate. Sempre di nuovo, a richiesta di lei, egli le manda poesie che non di rado essa faceva mettere in musica da' suoi musici di Corte e ch'ella stessa cantava sul liuto. Fama speciale aveva il Galeoto come poeta di barzellette (v. pag. 266), ma tra le poesie che di lui sono conservate, si rinvengono anche poesie politiche: così pure un sonetto in lode del Moro.

In parecchi dei poeti ora menzionati noi scopriamo anche le tracce di quel gusto falso che già ci si fece incontro nel Cariteo (v. pag. 288). E non è da meravigliarne, poichè il continuo sforzo per ingegnosamente adulare protettori e protettrici dovette favorir di molto il seicentismo. Quest'andazzo però ebbe la sua conformazione sistematica soltanto per opera di Antonio Tebaldeo (Tebaldi: 1456-1537) da Ferrara. Il Tebaldeo si dedicò allo studio della letteratura: fu per quattro anni alla Corte di Mantova maestro di poetica ad Isabella d'Este, più tardi, per più anni, segretario di Lucrezia Borgia a Ferrara, e prese lo stato ecclesiastico. Intorno al 1513, andò a Roma. Accolto amichevolmente da Leone X, si rese noto in breve nei circoli degli uomini d'ingegno che vivevano alla Corte papale. Il Bembo e il Castiglione, dei quali fra breve avremo notizia, lo stimavano molto, e Raffaello ne dipinse il ritratto. L'indifferenza d'Adriano VI verso artisti, eruditi e poeti, non lo cacciò via, come molti altri, da Roma, ed egli, sotto Clemente VII, riprese una reputata posizione. Ma nel sacco di Roma dell'anno 1527, perdette ogni suo possesso e d'allora in poi fu un implacabile nemico di Carlo V, all'ingresso del quale fece chiudere ermeticamente le porte e le finestre della sua casa e si ricusò di vederlo o di onorarlo con un componimento poetico in latino.

Negli anni suoi più tardi il Tebaldeo poetò soltanto in latino e fu celebre segnatamente per i suoi epigrammi: Leone X gli avrebbe pagato cinquanta ducati d'oro per un solo di essi. Scrisse nella gioventù le sue poesie in italiano, ed egli stesso più tardi le condannò. Senza ch'egli ne sapesse nulla e contro la sua volontà date alla stampa nel 1499 da un suo cugino, esse gli procacciarono una gran fama e furono divulgate e cantate dappertutto, alle corti e fra il popolo: piacquero straordinariamente le loro immagini e similitudini esagerate e i pensieri sottili e acuti, lambiccati con ogni sforzo d'ingegno.

Il fuoco d'amore divora le vesti di dosso alla persona del poeta. Al vento dei suoi sospiri e al fiume delle sue lagrime che egli lascia dietro di sè, Amore conosce il luogo di sua dimora e quindi lo trova fino nella più remota solitudine selvaggia. Amore lo trapassa e colma tanto co' suoi dardi che può valersi di lui come di faretra ambulante. Amore è anche colpevole in ciò che i versi di lui non sono limati, perchè Amore gli ha rubato la lima per limargli con essa il cuore, e quando, ad una festa da ballo, alla sua donna diletta vien sangue dal naso, questa è ugualmente opera d'Amore: egli voleva ferirla con un suo dardo, ma, perchè è cieco, la colse nella punta del naso invece del cuore. Quando, un giorno, imperversa una forte tempesta, egli è Giove stesso che si è trasformato in un impetuoso vento di Nord per baciar le labbra della sua donna. Per cotesto il poeta lo va rampognando:

" Ma tu, Giove, se amore il cor ti tocca,
Almen vieni in un'aura umile e pia,
E non corromper così bella bocca „.

Un'altra volta, la celebrata sua donna, andando alla chiesa, sdrucciola sulla neve congelata e si fa male ad un braccio. Cotesto è avvenuto perchè la neve caduta, per

ira e corruccio da ciò che la sua donna la supera in bianchezza, s'indurò d'un tratto per farle male. Che se essa avesse veramente nutrito simil fuoco amoroso come il poeta, ciò non le sarebbe punto accaduto, perchè la neve si sarebbe immediatamente liquefatta. Un incendio in casa della donna da lui celebrata è difficile da spegnere soltanto perchè quelli che accorrono in aiuto, hanno necessità di adoperar per sè l'acqua da loro arrecata per ispegnere l'ardore acceso nei loro cuori dagli occhi della dama. Un globo di metallo per scaldar le mani nell'inverno, mandato da lui alla sua donna, è stato riscaldato dal suo fuoco amoroso, e se esso una volta si raffreddasse, sarebbe facile riscaldarlo di nuovo al cuore di lui che si rimane pur sempre presso di lei. Quando è morta la sua amata donna, la Morte ha sepolto con lei mille persone vive, e il poeta invidia la sorte di Niobe, che, dopo la sua sventura, fu trasformata in pietra dagli Dei. Quando ciò stesso fosse accaduto di lui, egli potrebbe ricoprir felicemente le ceneri della sua donna amata.

Per la maggior parte, questa maniera del Tebaldeo si rivela nei sonetti: ma, anche tre sue *Epistole* amorose, alcuni suoi capitoli ed egloghe non ne vanno scevri. Le poesie, secondo una propria confessione del poeta, mancano di lima e dànno perciò a conoscere e trascuratezza e inettitudine nei versi. La lingua pure è fortemente colorita di dialetto.

Anche assai maggior gloria raccolse presso i contemporanei, colle sue poesie ampollose, un imitatore del Cariteo e del Tebaldeo: Serafino de' Ciminelli, nato all'Aquila nel 1466. Lo studio assiduo del Petrarca lo fece poeta lirico, l'incompatibilità verso il suo padrone, il giovane cardinale Ascanio Sforza, lo fece poeta satirico. Più tardi imparò a conoscere gli strambotti del Cariteo, ed essi tanto gli piacquero che subitamente li imitò. Ritornato a Roma, con questa novità destò gran romore fra gli eruditi in letteratura, ma seppe anche, tanto era desideroso di rinomanza, guadagnarsi il favore del volgo con le sue recite, nelle quali egli, come i cantambanchi, non rifuggiva nemmeno dall'arte buffonesca dei giullari. Nel 1491 il Duca di Capua l'avvinse alla sua corte, dove praticò col Pontano, col Sannazaro, col Cariteo e con altri uomini importanti, che apprezzavano le sue doti naturali e il suo ingegno quantunque riconoscessero che il segreto de' suoi successi consisteva nella speciosa improvvisazione e nella maniera bella e armoniosa di recitare le sue poesie, non nel loro merito sostanziale. Ad Urbino, dove avevalo invitato Elisabetta Gonzaga nel 1494, Serafino ebbe conoscenza del manierismo del Tebaldeo e d'allora in poi compose innumerevoli sonetti in questa maniera artificiosa. Dopo un passeggero soggiorno a Mantova, alla Corte del Moro e ad Urbino, quest'uomo errabondo passò finalmente, nel 1500, a' servigi di Cesare Borgia, ma morì il 10 di Agosto, a Roma, d'una febbre di malaria. Fu sepolto con pompa solenne; Bernardo Accolti compose in versi la sua iscrizione sepolcrale, e, quasi un anno dopo la sua morte, il bolognese Giovanni Filoteo Achillini pubblicò un grosso volume di poesie per la sua morte che erano state composte da poeti di tutte le regioni d'Italia e anche di paesi stranieri, in latino, in greco, in italiano, in spagnuolo.

Serafino sorpassa di gran lunga i suoi modelli in tutte le possibili ricercatezze e nella meravigliosa arte di scrivere una lambiccatissima poesia sopra le cose più futili e minute. Il seguente strambotto attesta questa sua maniera:

" Ahi lasso, a quante fier la sete toglio
per far con gli occhi un fiume in ogni loco!

Quanti smarriti ognor la notte accoglio,
chè la fiamma ho nel cor non luce poco!
E se è pastore in qualche arido scoglio,
Venendo al corpo mio piglia acqua e foco.
Così si pasce ognun di mia ferita,
chè di quel spesso io moro altrui n'ha vita „.

In una notte insonne egli sente cigolare la porta, e spera che sia la donna sua che viene a consolarlo; è invece il ventare de' suoi sospiri che muove la porta e la fa gemere pietosamente; ma la donna del suo cuore è più dura d'una porta ferrata. I suoi sospiri tolgono il volare agli uccelli, e questi cadono sovente a terra, distrutti dal loro ardore. Se manca un dente ad una dama, ciò è una finestra che Amore stesso ha aperta ai poveri infelici ch'egli tiene imprigionati entro la bocca della bella acciocchè essi non rimangano totalmente nell'oscurità, ovvero è la feritoia per la quale egli invia le sue saette.

Come il Tebaldeo, Serafino da dato poco peso alla struttura del verso e allo stile, mostrandosi anche qui, in parte, appositamente artificioso, e adopera, nella lingua, molti idiotismi. Raramente, negli strambotti e nelle barzellette, ha assunto un tono più naturale e più semplice. Ma la gran fama di lui attrasse numerosi poeti ad imitarlo, e così abbiam noi tutta una schiera di raccolte poetiche, nella maniera ora designata, composte di sonetti, di sestine, di canzoni, di strambotti, di capitoli, di egloghe, di epistole, di disperate (v. pag. 248) e di barzellette, nelle quali i difetti del maestro anche nuovamente sono esagerati, e che, artisticamente, non sono neanche superiori ai componimenti di Serafino. Tali poesie composero Cristoforo, detto l'Altissimo, da Firenze, che era celebre anche come improvvisatore e che ridusse in versi il primo libro dei *Reali di Francia* (v. pag. 277), e il suo cittadino Francesco Cei (1471-1505), ugualmente noto come improvvisatore e tanto furibondo avversario del Savonarola e dei suoi partigiani, che nel 1496 dovette andare in esiglio, Benedetto da Cingoli, detto il Piceno, che poetò alla corte del Moro, il Notturno da Napoli, celebrato come improvvisatore, Timoteo Bendedei da Ferrara col soprannome di Filomuso, amico del Bembo e d'Ercole Strozzi, e Panfilo Sasso (1435-1527), il più vero e proprio continuatore di questo andazzo, che però era anche celebre come improvvisatore in lingua latina, e che al dimorar nelle corti e nelle città preferì di vivere nella sua solitaria casa di campagna, ed espose pubblicamente nella sua città natìa, a Modena, Dante e il Petrarca. Ecco qui un esempio del come egli descriveva la sua donna:

" Chi vuol conoscer veramente quella,
La qual devotamente in terra adoro,
Immagini più fila d'un fin oro;
Questa è la chioma sua candida e bella.
L'un occhio e l'altro son la prima stella
E la quarta, che adorna il sommo coro;
La mano e 'l petto un bel pezzo d'avoro;
L'aspetto, di colomba e tortorella;
Le labbra rose, e le dolci parole
Un canto ben soave e misurato;
Il riso, un prato adorno di vïole.

Il resto tutto insieme avrai formato
Immaginando in mezzo al cielo il sole
La notte, quando è più chiaro e stellato „

Per noi, i poeti della tempra d'un Tebaldeo, d'un Serafino e d'un Panfilo Sasso hanno soltanto l'importanza storica come di precursori e di rappresentanti d'una delle più strane aberrazioni di tutti i tempi. Ma, in quanto grande ripu-

tazione stessero presso i loro contemporanei, è dimostrato dalla circostanza che uno di essi, le poesie del quale non sono affatto migliori di quelle degli altri, Bernardo Accolti da Arezzo (morto nel 1535), figlio dello storico e umanista Benedetto, dalla gente del suo tempo era soprannominato l'*Unico Aretino*. L'Accolti, alla corte d'Urbino, sostenne una gran parte e fu anche molto devoto ai Gonzaga. Ma i suoi maggiori trionfi egli li celebrò a Roma. Quand'egli v'improvvisava davanti a papa Clemente, afferma Pietro Aretino come testimone oculare che si chiudevano le botteghe e che per le porte aperte del palazzo affluivano in varia mescolanza prelati, eruditi e popolo, per celebrare il loro beniamino con applausi che a mala pena potevano essere calmati. I proventi gli affluivano in tanta copia ch'egli potè comprarsi il Ducato di Nepi.

Ampio spazio era assegnato nelle pompose solennità, con le quali gareggiavano fra loro le singole corti, alle rappresentazioni teatrali, e un buon poeta di corte doveva perciò avere incondizionatamente anche la capacità di scrivere opportune produzioni. Una passione particolare per gli spettacoli aveva Niccolò da Correggio (v. pag. 290): egli stesso dirigeva rappresentazioni e probabilmente è stato anche il primo traduttore dei *Menecmi* di Plauto che furono rappresentati a Ferrara nel 1486 e che appresso ebbero molta fortuna alle corti. Il 21 di Gennaio del 1487, pure a Ferrara, fu dato il *Cefalo* di Niccolò, dopo il quale l'*Orfeo* del Poliziano (v. pag. 269), al quale veramente esso è inferiore nella forma e nello svolgimento artistico del pensiero, è la più antica produzione originale italiana. Come la rappresentazione, ha pur sempre un palcoscenico fisso, con più divisioni, ma è già diviso in cinque atti e fa conoscere nello stesso tempo l'influenza delle egloghe drammatiche, delle rappresentazioni allegoriche, allora tanto gradite, e dei classici. L'argomento è tolto dalle *Metamorfosi* d'Ovidio (VII, 660-865), ma, per la risurrezione di Procri, ha un fine lieto. Il metro è l'ottava, fatta eccezione dei brani lirici inserti.

Nel 1487 fu rappresentata a Ferrara la traduzione di Pandolfo Collenuccio (1444-1504) dell'*Anfitrione* di Plauto, e nel 1504 il *Giacobbe e Giuseppe* del medesimo poeta, in terzine e in sei atti, nel quale esso poeta intese di elevare a dignità letteraria la rappresentazione popolare. Per Ercole d'Este da Ferrara scrisse pure il Boiardo il suo *Timone* in terzine che è tolto da un dialogo di Luciano e ha un atto quinto d'invenzione propria dell'autore. Galeotto del Carretto dedicò nel 1498 ad Isabella d'Este ugualmente un *Timone* che per la maggior parte è composto in ottave, e le mandò pure nello stesso anno la sua commedia *Beatrice*, già dedicata alla estinta moglie del Moro, Beatrice d'Este. Abbiamo inoltre di lui l'allegorico *Tempio d'Amore* e la *Sofonisba*, uno dei primi abbozzi tragici in ottave (a. 1502).

A Mantova, nel 1495, fu rappresentata una allegoria, composta da Serafino (v. pag. 293) attenendosi ad una canzone del Petrarca, e in cui egli stesso sostenne la parte di Voluttà.

> Costei viene innanzi per la prima ed esorta gli uomini a godersi la vita. Appare poi la Virtù e si lagna del disprezzo del mondo. Dopo le sue ultime parole, entra in scena su di un carro trionfale la Gloria alata che tiene in mano due trombe e consola la sua sorella maggiore, la Virtù, conchiudendo con un elogio del Duca di Calabria e del Marchese di Mantova.

Serafino compose anche un monologo in quindici strambotti, l'*Atto scenico del tempo*, in cui il Tempo parla della sua potenza e dà suoi avvertimenti per trarne buon profitto. Per la corte di Mantova, Filippo Lapaccini tradusse in terzine un dialogo di Luciano, quello della gara d'Alessandro, di Scipione e d'Annibale davanti al giudice dei morti Minosse. Alla corte del Moro, il Bellincioni (v. pag. 289) compose tutto un numero di spettacoli mitologici e allegorici, per esempio l'egloga drammatica, rappresentata a Pavia, delle sette arti libere, il *Paradiso*, composto, secondo un disegno del Moro, ad onore d'Isabella Visconti, in cui i sette Pianeti ossequiavano la Duchessa, e per il quale Leonardo da Vinci inventò l'apparato scenico. A Milano, Baldassarre Taccone fece rappresentare tre poesie drammatiche, l'*Atteone*, nel quale, per bocca di Mercurio, sono tributate a Lodovico il Moro le lodi più sperticate, un'egloga drammatica e una *Danae* (a. 1496) che tratta la nota storia d'amore di Giove e Danae, e che fu rappresentata con pompa splendidissima. Di Gaspare Visconti (v. pag. 289) abbiamo una commedia di cinque atti in ottave, la *Pasitea*, in cui i due amanti si dànno la morte, ma poi immantinente sono risuscitati da Apollo. Anche delle novelle sceglievano i poeti secondo l'occasione per argomento delle loro produzioni. Bernardo Accolti ridusse a dramma, nella *Virginia* rappresentata a Siena nel 1494, la novella del Boccaccio di Giletta di Narbona (*Decamerone*, III, 9), Antonio Cammelli (il Pistoia), del quale avremo assai più notizie, scrisse una tragedia, *Filostrato e Panfila*, in cinque atti, secondo la novella di Ghismonda e Guiscardo (*Decamerone*, IV, 1), e questa produzione, incredibilmente inetta, fu rappresentata a Mantova nel 1499. Finalmente, la novella di Tito e di Gisippo (*Decamerone*, X, 8) fu ridotta a dramma dallo storico Iacopo Nardi sotto il titolo *l'Amicizia* (tra il 1503 e il 1512).

Nessuno di questi tentativi drammatici enumerati fin qui ha merito artistico, ma uno fra gli autori menzionati occupa, per ben altra creazione, un posto importante nella letteratura italiana: Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano (vedine il ritratto a pag. 297). Era nato nel 1434 nel suo paterno feudo presso Reggio, ma dimorò fino già dall'età sua di dodici anni co' suoi genitori a Ferrara, dove, oltre le molte altre impressioni che dovette fare sull'animo suo giovane la fina e molto colta società di corte, ebbe i primi incitamenti agli studi letterari, pare, anche dal fratello di sua madre, Tito Vespasiano Strozzi, allora ventenne, uomo di alti talenti. A questi studi egli si applicò segnatamente nei suoi magnifici possedimenti, finchè, nel 1469, si dedicò al servigio degli Estensi, nel quale altresì morì, essendo governatore di Reggio, il 19 di dicembre del 1494.

Il Boiardo era non solo un cortigiano, un erudito, un poeta, ma anche un segnalato amministratore e un provato uomo di Stato, che conosceva assai bene le condizioni del suo paese e adempiva al suo dovere colla più scrupolosa giustizia fermamente ributtando le usurpazioni di altri ufficiali. Si procacciò gran merito nella calata di Carlo VIII, quando egli, coi più ampi preparativi per ricevere il non bramato ospite, cercò di alleggerire più che potè la sorte de' suoi soggetti. Si fece conoscere allora, inoltre, anche la sua grande bontà di cuore che sovente l'indusse ad essere tanto indulgente che la sua mitezza gli fu imputata a debolezza, anzi a qualche cosa di peggio. Ripetutamente da Ferrara, da Reggio e da Venezia venivano lagnanze, come cioè egli desse rifugio a falsi monetari e ad

altri malviventi nel suo territorio di Scandiano senza che però egli, come pare, si lasciasse indurre, in conseguenza di ciò, ad occuparsene con energia.

Le prime poesie del Boiardo sono state scritte in lingua latina. Sono quindici poesie, in parte venute a noi non integralmente, composte in metri diversi, in lode dei signori di Ferrara, e dieci egloghe. Le prime spiegano una gran pompa mitologica e, negli accenni storici, discendono ai più minuti particolari, quali oggi non sono tutti più intelligibili per noi. Assai più in alto stanno le egloghe, allegoriche naturalmente, composte contemporaneamente tra il 1463 e il 1465, dedicate ad Ercole d'Este. Una metà esalta le virtù e i pregi del principe tolto a celebrare dal poeta, le altre prendono per soggetto l'amore, senza rinunciar del tutto, per questo, al carattere encomiastico. Tutte assai strettamente si ricongiungono al loro modello, che è Virgilio, ma qua e là si mostra pure la personalità del poeta. In età più avanzata, il Boiardo scrisse in lingua latina soltanto ancora alcuni epigrammi (a. 1476). Subito dopo la composizione delle egloghe, ebbe luogo tutto un numero di traduzioni dal greco e dal latino in italiano, per esempio di Erodoto, della *Ciropedia* di Senofonte e delle *Vite* di Cornelio Nipote. La conoscenza che il Boiardo aveva del greco, non poteva, veramente, esser molto profonda, perchè, nella traduzione di Erodoto, egli incorre in parecchi errori e va sovente parafrasando in luogo di tradurre, e per la *Ciropedia* si valse della traduzione latina del Poggio, e così di seguito. L'*Istoria imperiale*, che il Boiardo nella sua dedica ad Ercole dà fuori come una traduzione di Ricobaldo da Ferrara, si vale sibbene del *Pomarium* (il Frutteto) di questo cronista; ma reca pure tutto un complesso di aggiunte che devono esser state attinte o da libera fantasia o da altri scritti. Fino ad ora, in ogni caso, non è stato ancora trovato un originale che corrisponda alla traduzione del Boiardo.

Fig. 69. — Matteo Maria Boiardo, secondo un quadro a olio del secolo XV, riprodotto, secondo una incisione nell'edizione del Venturi delle Poesie del Boiardo (Modena, 1820), nella traduzione dell'*Orlando Innamorato* di Gottlob Regis, Berlino, 1840.

Nel 1469 il Boiardo s'invaghì della bella Antonia Caprara. L'amore per lei lo fece autore di quei canti profondamente concepiti, che, raccolti da lui stesso, furono stampati dopo la sua morte sotto il titolo di *Amorum libri tres* (tre libri d'amori). Ogni libro contiene cinquanta sonetti e tra essi, regolarmente distribuite, dieci poesie in un'altra forma.

Queste poesie contengono tutta quanta la storia del suo amore. Egli è reso felice dal novello sentimento che improvvisamente l'ha scosso, e pensa che tutta quanta la natura debba parteciparvi. Agli uccelli egli grida:

" Vaghi augeletti, odeti:
Che quanto gira in tondo
Il mare, e quanto spira zascun vento,

Non è piacer nel mondo
Che aguagliar si potesse a quel che io sento „.

Il cuore gli batte più forte quand'egli sta guardando verso le torri di Reggio là dove sta la donna sua diletta, ed egli la segue allorchè essa si rende ad una villa vicina. Quand'ella gli ha svelato la sua inclinazione per lui, egli prorompe in giubilo:

" Dàtime a piena mano e rose e zigli,
Spargeti intorno a me vïole e fiori;
Ciascun che meco pianse e mei dolori,
Di mia leticia meco il frutto pigli „.

Presto però perde il favore dell'amata donna, e il secondo libro è tutto inteso ad esprimere la sua disperazione. Egli sconsiglia ogni persona dall'innamorarsi, si desidera la morte, lamenta il dolor suo alla luna, alle stelle e alle selve, all'aria, al vento e alla notte, e all'albero su cui ha inciso il nome della donna sua e una poesia, si volge pregando:

" Tu, che hai de la mia mano il bel signale,
Arbor felice, e ne la verde scorza
Inscritta hai la memoria del mio male,
Strengi lo umor tuo, tanto che si smorza
Quel dolce verso che la chiama mia,
Chè, ognor che io il lego, a lacrymar mi forza „.

Ma la donna amata che omai s'è volta ad un altro, con acerbe parole viene accusata da lui di leggerezza, di mancanza d'affetto, di finzione e d'infedeltà. Nel terzo libro, finalmente, il poeta è di nuovo ritornato più tranquillo; egli ama ancora senza esserne corrisposto, e mentre è in Roma, gli va vagolando dattorno dovunque l'immagine di quella ch'egli ama. Ma le ultime poesie non mostrano più alcuna traccia d'amore, bensì vanno facendo considerazioni morali intorno alla vanità d'ogni piacere terreno e così di seguito, mentre un sonetto forma la chiusa, nel quale egli, come peccatore pentito, si rivolge a Dio. È probabile che l'Antonia, nel tempo dell'assenza di lui, siasi sposata a qualche altro.

Il Boiardo ha studiato con molto ardore il Petrarca e spesso l'ha anche imitato nella forma, nelle immagini e nello stile: ma il contenuto delle sue poesie è sgorgato dal suo profondo e caldo modo di sentire e parla al cuore nella sua vigorosa freschezza e semplicità. Le sue poesie sono come un benefico contrapposto a quelle degli altri petrarchisti del XV secolo che imitavano il loro modello soltanto esternamente e le cui poesie formicolano di modi di dire convenzionali, di artificiosità ricercate e di apparato mitologico. Egli signoreggia da maestro la forma: ciò si mostra in particolare in una schiera di poesie per le quali ha scelto una forma molto artistica. La sua lingua suona piena e leggiadra, ma contiene in abbondanza forme dialettali e latinismi.

L'infelice amore del Boiardo per l'Antonia e il suo matrimonio con la Taddea Gonzaga formano probabilmente anche il contenuto di cinque egloghe italiane allegoriche, che, in questo caso, devono esser state composte tra il 1471 e il 1472. Nelle loro graziose descrizioni, dànno ancora a riconoscere sovente il poeta dei *Libri degli Amori*, mentre cinque altre egloghe, state composte tra il fine del 1482 e il 1483, che si riferiscono alla guerra di Ferrara contro Milano ed esaltano Ercole d'Este e Alfonso d'Aragona, non hanno alcun sapore.

Abbiam già veduto che il Boiardo contribuì col suo *Timone* ai divertimenti

della nobile società di Corte (v. pag. 295); per essa scrisse, inoltre, cinque filze di terzine, con le quali dichiarò le figure delle singole carte d'un giuoco a tarocchi sfarzosamente dipinto, e per essa finalmente anche l'opera che ha reso illustre il suo nome, l'*Orlando Innamorato*. La poesia cavalleresca trovò, come abbiam veduto (v. pag. 39), già fino nel XIV secolo un luogo d'asilo alla corte degli Estensi, e la lista dei libri di Niccolò III da Este, ordinata nel 1436, presenta un gran numero di romanzi cavallereschi francesi che appartengono quasi tutti al ciclo delle saghe d'Artù, dei quali è attestato sicuramente ch'erano noti in Italia fino dal secolo XII. Il ciclo delle leggende di Carlo era già penetrato assai prima in Italia. In tutte le parti del paese, esso si divulgò nella più vasta maniera e suscitò una ricchissima letteratura, perchè lo spirito suo guerresco e religioso tenevasi avvinte le moltitudini, e la brutalità degli eroi non urtava punto la gran folla, tanto più che per la maggior parte essa dispiegavasi contro gli abborriti Pagani. Il ciclo delle saghe d'Artù, nel corso del tempo, aveva avuto soltanto piccola influenza col suo mondo fantastico sul ciclo delle saghe di Carlo, ma i ceti più eletti della società lo preferivano sempre, perchè, in esso, i cavalieri non sono soltanto guerrieri, ma possiedono anche una educazione cortigianesca. Il centro di tutta quanta la vita di questi cavalieri è il culto della donna. Essi discendono in battaglia non più per la religione e per la patria, ma compiono le loro eroiche imprese per la donna che amano, e per l'onore. Ora, il Boiardo scelse bensì, con sapiente sagacità, i suoi eroi dal ciclo, universalmente noto, delle saghe di Carlo, ma essi, tra le sue mani, diventano, per ardito e felice rinnovamento, cavalieri d'Artù, i quali sono tutti innamorati e corrono tutte quelle varie e molteplici avventure delle quali è pieno il ciclo delle saghe bretoni. Quella parte di materiale che il Boiardo ha tolto all'Antichità classica, cioè tutto un numero di favole, egli la seppe rimaneggiare in tal guisa che essa s'accomoda pienamente allo spirito romanzesco di tutto l'insieme: il poema, perciò, è tutto d'un getto.

Non si conosce con certezza in qual tempo il Boiardo abbia concepito il disegno di scrivere la sua opera. Dev'essere stata incominciata intorno al 1472. Nel 1482, probabilmente anche prima che scoppiasse la guerra coi Veneziani che interruppe l'opera, erano già finiti i due primi libri. Essi furono stampati a Venezia nel 1487. Fin dal 1484 in poi il Boiardo attese a continuare il lavoro: ma non era giunto che fino alla ventesimasesta ottava del nono canto allorquando i Francesi penetrarono in Italia e la guerra, anche questa volta, gli tolse di mano la penna:

„ Mentre ch'io canto, o Dio Redentore,
Vedo l'Italia tutta a fiamma e a foco,
Per questi Galli che con gran valore
Vengon, per disertar non so che loco.
Però vi lascio in questo vano amore
Di Fiordespina ardente a poco a poco.
Un' altra fiata, se mi fia concesso,
Racconterovvi il tutto per espresso „.

Non gli fu concesso di adempire alla sua promessa; egli morì appunto in quell'anno stesso. Poichè al poema fa difetto ogni unità d'azione e un'avventura incalza l'altra, così non è possibile dare in breve una compiuta immagine di quel mondo poetico che il Boiardo ha risuscitato come per incanto. Quelli, perciò, che seguono, non sono che i momenti principali dell'azione.

Per la festa di Pentecoste, Carlo ha indetto un torneo in Parigi, al quale si sono

trovati non solo i suoi propri cavalieri, ma anche numerosi Pagani. Si mostra allora ad un banchetto, dato da Carlo a' suoi ospiti, una dama meravigliosamente bella, e, per bocca di lei, il fratello di lei sfida a battaglia tutti i cavalieri, cristiani e pagani. Chi sarà levato di sella da lui, sarà suo prigioniero; ma chi lo vincerà, otterrà lei stessa in premio della tenzone. Tutti i cavalieri, anche Ranaldo e Rolando e lo stesso Carlomagno, s'innamorano d'un tratto della bella donna. Malagigi apprende da un diavolo, ch'egli ha evocato con le sue arti magiche, che colei è Angelica, figlia di Galafrone re del Cataio, e che il fratello di lei è Argalia. Il loro padre li ha mandati tutt'e due alla Corte di Carlo per indebolire la potenza di costui col farne prigionieri quanti più cavalieri gli sarà possibile, ciò che Argalia deve compiere per mezzo d'una corazza incantata e d'una lancia fatata. Angelica, oltre a ciò, possiede un anello che protegge contro ogni incanto finchè qualcuno lo porta al dito, e rende invisibile quando qualcuno se lo mette in bocca. Malagigi concepisce il disegno di uccidere Angelica, ma egli stesso ne resta prigioniero. Ella gli toglie il suo libro di magia e per mezzo di spiriti, costretti a ciò da uno scongiuro, lo fa trasportare nel Cataio. Nel torneo, Astolfo e Ferragù son gittati giù da cavallo dalla lancia fatata; ma quest'ultimo non si vuol rendere prigioniero, sì bene incomincia con Argalia, che questa volta s'è dimenticato di riprendere la sua lancia fatata, una nuova battaglia e l'uccide. Angelica fugge, inseguita da Rolando e da Ranaldo. Lungo la via, essa beve ad una fontana incantata che fa innamorare, e però ora s'accende di Ranaldo, mentre costui, contemporaneamente, ha bevuto alla fonte dell'odio, e però ora la abborrisce e ritorna a Parigi.

Al Regno di Francia, intanto, si va avvicinando un gran pericolo: il re di Sericana, Gradasso, aspira a possedere il cavallo di Ranaldo, Baiardo, e la spada di Rolando, Durindana, e già è penetrato in Ispagna. Che Carlo, alle preghiere del re Massilio, mandi in Ispagna, per aiutarlo, Ranaldo con un grosso esercito, ciò non impedisce a lungo l'intruso dal suo andare. Ranaldo, infatti, è sparito improvvisamente, perchè Angelica, in questo frattempo, è ritornata al Cataio, libera Malagigi e gli rende il suo libro di magia sotto la condizione ch'egli le meni il fratel suo Ranaldo: ciò che anche gli vien fatto. Ora che vien meno contro i suoi avversari il gagliardo braccio di Ranaldo, Gradasso costringe il re Massilio ad arrenderglisi, e allora ambedue entrano in Francia. Carlo è sconfitto in una gran battaglia e fatto prigioniero. Gradasso gli offre la libertà contro la consegna di Baiardo e di Durindana. L'Imperatore vi acconsente, ma Astolfo, che ha il governo di Parigi, si ricusa di consegnar Baiardo, sfida Gradasso ad un duello e lo sbalza di sella con la lancia fatata che ora è venuta in suo potere. Gradasso deve ora, secondo le condizioni del duello, render liberi i prigionieri e ritornare nel suo paese; ma Astolfo si mette in cammino per andare in traccia di Rolando e di Ranaldo.

Così noi siam condotti in Oriente. Là, la bellezza d'Angelica ha acceso anche il cuore del re dei Tartari Agricano, e costui assedia la forte città di Albracca nella quale essa ora appunto si trova. Là pure si reca Astolfo e, dopo di lui, anche Rolando. Quest'ultimo uccide Agricano. A Ranaldo, frattanto, riesce di fuggire dall'isola, in cui Angelica lo ha trattenuto, ed egli pure si volge verso di Albracca, dell'assedio della quale ha avuto notizia. Una terribile battaglia s'impegna tra lui e Rolando. E poichè Angelica teme che il suo amato Ranaldo possa soggiacere, d'un tratto fa troncar la tenzone. Essa infatti, sotto colore di appagare il desiderio di lui, induce Rolando a partire immediatamente per un'avventura nel regno della fata Orgagna, mentre, nello stesso tempo, il re Agramante d'Africa, apparecchiandosi a vendicar la morte di suo padre su Rolando e sui Francesi, suscita un nuovo e terribile pericolo contro il regno di Francia. Quando Rolando ha compito l'incarico suo e intanto ha

corso innumerevoli avventure, s'incontra in Ranaldo e si riconcilia con lui. Li raggiunge allora un pressante messaggio di Carlo di ritornare in Francia per combattere i Pagani venuti sotto la guida di Agramante. Ranaldo obbedisce, ma Rolando ritorna ad Albracca che ora è assediata dalla regina d'India, Marfisa. Angelica soltanto, che vuol correr dietro al suo amato Ranaldo, lo induce con sue preghiere ad accompagnarla in Francia. Là, frattanto, Ranaldo aveva incominciato a combattere coi Pagani ed erasi acceso di nuovo dell'amore di Angelica dopo che aveva bevuto alla fonte dell'amore. Con l'intento di rintracciarla in India e d'impetrarne il perdono per il suo contegno, egli la trova in compagnia di Rolando. Una furiosa battaglia s'impegna fra i due eroi, e Angelica, che ora di nuovo odia Ranaldo perchè essa ha spento la sua sete alla fonte dell'odio, fugge. Carlo divide i combattenti e affida Angelica alla custodia del duca Namo di Baviera: la possederà quello dei due amanti che, nella battaglia contro i Saraceni, avrà dato le migliori prove di valore. I Cristiani sono sempre più incalzati da vicino, perchè anche Gradasso è ritornato ed è comparso, inoltre, anche Mandricardo, il figlio d'Agricano stato ucciso da Rolando. In una terribile battaglia campale, Carlo ha la peggio, lasciato nell'imbarazzo da Rolando che intanto prega Iddio per la disfatta dei Cristiani solo perchè allora gli toccherà più sicuramente, qual premio della vittoria, Angelica. Subito dopo però, mentre egli per gelosia verso Ranaldo prende ancor parte alla battaglia, è tratto per inganno, dal maestro di Ruggiero e di Marfisa, il mago Atalante, in un castello incantato. Ranaldo abbandona ugualmente il campo della battaglia per rintracciare in una selva il suo destriero Baiardo. Sua sorella Brandiamante combatte con Ruggiero (che, secondo il Boiardo, è il capostipite degli Estensi) e s'innamora di lui. La guerra, omai, si raccoglie intorno a Parigi, dove Carlo è assediato dai Saraceni riuniti. Rolando, che è stato liberato dal castello incantato, e Brandiamante accorrono in aiuto di lui, e si combatte fino a notte. In mezzo alla narrazione dell'amore di Fiordispina per Brandiamante, creduta da lei un cavaliere, s'interrompe il poema, che, secondo il disegno del Boiardo, certamente doveva essere continuato fino alle nozze di Ruggiero e di Brandiamante e alla morte del primo.

Da questo riassunto si può a mala pena conoscere l'abbondanza piena della materia trattata. All'azione principale vanno intrecciate innumerevoli avventure dei singoli eroi con cavalieri, con giganti, con fate, con draghi e altri mostri, alle quali i lettori moderni prendono per lo più assai maggiore interesse che alle interminabili battaglie e duelli, nella descrizione dei quali il poeta si va tanto lungamente indugiando. Qui, il Boiardo ha avuto riguardo a' suoi uditori che non potevano saziarsi dello stare a guardare i torneamenti di Corte, ora ritornati in onore, e dello starsi a sentir raccontare di battaglie cavalleresche. Per tener sempre desta l'attenzione del pubblico, il Boiardo ha ridotto alla perfezione, in modo particolarmente fine, un mezzo artificiale, che è già proprio dei romanzi d'Artù, e che noi abbiam già rinvenuto presso i cantambanchi (v. pag. 275). Egli fa andare innanzi tutto un numero di racconti uno accanto dell'altro, li interrompe sovente al punto più interessante e li intreccia insieme nella maniera più varia e molteplice. Da uno di essi si sviluppa sempre di nuovo tutta una serie di altri secondo che ciò attalenta all'umore e al capriccio dell'autore. Ma la sua stravicca fantasia lo induce anche sovente ad affrettarsi da questo a quello avvenimento senza averne fatto non più d'un semplice abbozzo, e però, alla fine, questa sua fretta affatica. Dinanzi a questo continuo succedersi di casi anche i caratteri delle persone che vi agiscono, scompaiono. Soltanto alcuni di essi sono più finamente

tratteggiati, in particolare quello d'Angelica, e poi quelli di Ranaldo, d'Astolfo, di Rolando. Questo possente eroe è timido nell'amore come un fanciullo, e la sua figura ne riceve, perciò, un'ombra di comico. Lo stesso Boiardo, ad un punto in cui Rolando, anche una volta, si è lasciato sfuggire la più bella occasione, dice (II, 19, 50):

" Turpin, che mai non mente, di ragione
In cotale atto il chiama un babbïone „.

Risulta chiaro da ciò che il poeta a bella posta ha indotto nel poema questo umore che tutto quanto lo compenetra. Egli stesso ride dei parti della sua fantasia, perchè appunto li riconosce come tali, e sa che essi, in realtà, non si potranno mai rinvenire; ma non si fa scherno della cavalleria. Al contrario, i sentimenti, che animano i suoi eroi, e le loro virtù, erano appunto l'ideale della fina società di Corte che egli freguentava.

" Nel grazïoso tempo, onde natura
Fa più lucente la stella d'amore,
Quando la terra copre di verdura
E gli arboscelli adorna di bel fiore,
Giovani e dame ed ogni creatura
Fanno allegrezza con gioioso core;
Ma poi che 'l verno viene e 'l tempo passa,
Fugge il diletto e quel piacer si lassa.

Così nel tempo che virtù fioria
Negli antiqui signori e cavalieri,
Con noi stava allegrezza e cortesia,
E poi fuggirno per strani sentieri,
Sicchè un gran tempo smarrirno la via,
Nè di più ritornar fenno pensieri.
Ora è il mal vento e quel verno compito,
E torna il mondo di virtù fiorito „,

così egli canta al principio del suo secondo libro. Gli eletti costumi e la cavalleresca gentilezza de' suoi eroi possono servire e influire anche come modelli, e i luoghi appunto del poema, che li descrivono, sono anche trattati con la maggiore serietà. S'intende da sè che il Boiardo non dovette nemmeno lasciarsi sfuggire l'occasione di rendere omaggio, nel suo poema, ai suoi protettori. Il mago Atalante predice al re Agramante la discendenza degli Estensi da Ruggiero, con che essi sono lodati, e Brandimarte vede in un'aula le imprese dei Signori di Ferrara rappresentate in magnifiche pitture. Sopra una tenda di Brandimarte sono figurate le imprese del Duca di Calabria, Alfonso. Così il Boiardo rese acconcia al suo scopo prefisso di rendere omaggio ai suoi protettori, oltre la profezia, anche la descrizione, già prima di lui molto gradita, di pitture sulle pareti delle sale e di figure sulle tende, la quale offriva comoda possibilità d'inserir narrazioni che non appartenevano punto al principal soggetto trattato, ovvero vi si riattacavano soltanto rilassatamente, e trovò in seguito, in questo suo artifizio, innumerevoli imitatori.

Il Boiardo è il creatore del poema cavalleresco-romanzesco, e sulle fondamenta gettate da lui è stato elevato l'*Orlando furioso* dell'Ariosto, al quale tennero poi dietro innumerevoli imitazioni in italiano e in altre lingue; la sua gloria non sarebbe stata offuscata da quella dell'Ariosto se egli avesse saputo maneggiare la forma come il suo successore. Ma la lingua sua è colorita di dialetto, egli usa spesso basse espressioni ch'egli trovava presso i cantambanchi, e anche i versi suoi non sono sempre scorrevoli. Questi difetti furon già rilevati da' suoi contemporanei e porsero occasione a raffazzonamenti del poema, per i migliori dei quali, quello del Berni (stampato nel 1541) e quello del Dominichi (a. 1545), si dimenticò interamente l'originale fino ai tempi moderni. L'opera fu tradotta

due volte quasi contemporaneamente in tedesco, di modo che ambedue le traduzioni si dicono: *poema tradotto in tedesco per la prima volta*, una di Giovanni Teodorico Gries dal 1835 al 1839, e l'altra di Gottlob Regis del 1840. L'opera allettò naturalmente perchè altri la continuasse. Per esempio, fin dal 1506 il veneziano Niccolò degli Agostini pubblicò un quarto libro, al quale ne seguì un quinto nel 1514, e un sesto nel 1524. Ma tutti gli altri e l'originale stesso furono ecclissati dall'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, del quale si parlerà nel capitolo che segue.

Soltanto due anni dopo la morte del Boiardo, Francesco Bello da Ferrara, detto Francesco Cieco perchè appunto era tale, condusse a termine il suo poema eroico, il *Mambriano*, in 45 canti. È dedicato ad un Gonzaga, probabilmente Gianfrancesco. Il poeta era morto già per lo meno da tre anni quand'esso, nel 1509, comparve per le stampe.

I principali eroi del poema sono Rinaldo e Orlando. Mambriano, re di Bitinia, reca un assalto al primo per vendicar su di lui la morte di suo zio Mambrino, ma, dopo molte avventure, tra le quali spiccano quelle avute presso la fata Carandina, è respinto in Asia e costretto ad una pace. Orlando, che è partito per andare in traccia di Rinaldo, combatte in Ispagna e in Africa. Dal canto 27° in poi son riferite soltanto avventure che con le due azioni principali menzionate non hanno più nulla da fare.

Francesco scriveva ugualmente per l'eletta società, ma, in tutto quanto il suo modo di narrare, ritiene ancora molto dei cantambanchi. Con questo, egli cerca di abbellire il suo poema con conoscenze classiche. Gli servì già da modello il Boiardo per la sua comicità e per l'introduzione nella saga carolingia del ciclo delle saghe d'Artù. La parte più attraente del libro sono sette novelle introdotte nella narrazione che più tardi furono sovente stampate a parte.

Con la calata dei Francesi in Italia incominciò per il bel paese un tempo ben tristo. Più che mai allora ne furono manifeste in faccia al conquistatore straniero e la debolezza e la discordia, e ciò fu destino per essa che durò per centinaia di anni. Le condizioni politiche commossero gli animi più che in qualunque altro tempo e porsero occasione ad uno svolgersi copioso della poesia politica. Mentre il popolo si rimase alla prediletta forma dei lamenti, i poeti cortigiani piangevano in capitoli e in sonetti la iattura della loro patria. Il Boiardo, il Bellincioni, il Tebaldeo, Panfilo Sasso, il Sannazaro e altri levarono la voce; ma il più importante poeta politico di questo tempo fu Antonio Cammelli che ebbe il nome di Pistoia dal nome della sua patria. Nacque nel 1440 e passò presto alla Corte di Ferrara dove occupò un posto simile a quello del Bellincioni a Milano (v. pagina 289). Più tardi tenne, con una breve interruzione, l'ufficio di capitano di Porta Santa Croce in Reggio e visse poi a Correggio, a Novellara, a Mantova, a Milano e a Ferrara, dove morì il 29 di Aprile del 1502.

I suoi sonetti politici, oltre cento, si occupano a preferenza degli avvenimenti che vanno dal 1494 al 1499. Essi offrono un evidente quadro del tempo, e perchè essi sono infusi d'un vero amor di patria, sono anche pieni di forza e d'energia. Lo scherno burlesco, che è il tono fondamentale delle altre sue poesie, muore al Pistoia sulle labbra, ed egli, con santa gravità, porge incalzanti avvertimenti a principi e a popoli, descrive, in profetiche parole, la sorte che minaccia, biasima e loda,

col designar lor modo di atteggiarsi, le fazioni che prendono parte agli avvenimenti. Penetranti in modo particolare e pieni d'una satira pungente sono i sonetti in forma dialogica.

A simile altezza di poetare politico potè giungere il Pistoia soltanto per le condizioni del suo tempo, perchè egli, propriamente, era un poeta burlesco e come tale formava il più acconcio passaggio dai poeti giocosi del tempo più antico al Berni.

Di preferenza egli tratta i medesimi argomenti che fin dal tempo più antico in poi erano consueti nella poesia burlesca. Scrive tutta una filza di sonetti intorno alla sua casa decaduta, ai cavalli restii, ai giudici che si lasciano corrompere, ai cattivi ufficiali pubblici, e non meno intorno alle donne, ai loro costumi, alle loro magagne. Altri sonetti erano ordinati ad accompagnar regali; soltanto alcuni trattano d'amore. Volentieri, invece, tratteggia caricati abbozzi di persone, nel che egli stesso non si dimentica di sè stesso, e adduce innanzi, in dialoghi arditi, parecchie scene della vita giornaliera. Le sue brighe letterarie e i suoi giudizi intorno a poeti contemporanei si rispecchiano in un certo numero d'altri sonetti. Finanche poesie religiose egli riveste di forma burlesca di modo che si può dubitare se si comporti da senno con la fede, ovvero se scherzi soltanto.

La lingua del Pistoia, quantunque egli abbia vissuto nell'Italia superiore, è un puro e non falsificato toscano che non mostra nè alcun influsso dialettale nè alcuna quisquiglia latina o greca: anche in ciò, egli si solleva al di sopra dei suoi contemporanei.

Dei poeti burleschi d'allora sia inoltre ricordato alla breve anche Andrea Micheli, detto lo Squarzòla o lo Strazzòla. Nacque intorno alla metà del secolo XV, di rispettabile famiglia borghese, ma fu uomo interamente depravato e vizioso tanto che suo fratello, quando egli morì il 13 di Dicembre del 1510, non volle nemmeno prendere il lutto per lui. Vino, donne e giuocare ai dadi lo trassero in rovina, la società più volgare era la sua compagnia giornaliera. La sua passione per il giuoco che egli non poteva frenare e che gli procacciò beffe e disprezzo, l'estrema miseria e sovente la prigionia, indusse in molte delle sue poesie un umore tetro e malinconico che lo distingue dal Pistoia e dagli altri. Ma quando si dimentica della sua miseria e volge uno sguardo a tutto ciò che l'attornia, diventa burlesco e satirico.

Passano allora dinanzi a noi, in varia processione carnevalesca, i suoi compagni di bagordo: ubbriaconi e giuocatori, smargiassi e ruffiani, sgualdrine e donnaiuoli. Allora sono perseguitati da lui col suo scherno mordente, spesso grossolano, ufficiali e medici, pittori e poeti, ma in particolare uomini politici, facchini bergamaschi, preti, monaci e monache, e anche del maneggio politico del tempo si tien conto in alcuni suoi sonetti vigorosi.

Il Micheli non è punto un poeta d'importanza. Qualche cosa gli è riuscita bene: ma spesso è prolisso, e forma e lingua sono trascurate. Il gran pregio però, che egli possiede innanzi a molti altri e che lo rende attraente in onta alla bassa sfera in cui egli si muove, è la sua originalità e la sua indipendenza: non appartiene a nessuna scuola poetica. Finalmente, a Venezia, scriveva ugualmente intorno a questo stesso tempo Antonio Vinciguerra (morto nel 1502), segretario del Governo, sei satire in terzine, che però non si elevano al di sopra dei luoghi comuni e recano innanzi gli antichi motivi della poesia morale ornati di reminiscenze classiche.

La letteratura italiana non incomincia, come quella d'altri paesi, con canzoni eroiche che celebrano le imprese, velate dalla nebbia leggendaria, dei grandi uomini dei tempi primordiali: gli Italiani erano un popolo politicamente maturo quando incominciò la loro letteratura; essi guardavano indietro ad un glorioso passato storico, e gli anni della loro infanzia coincidevano con quelli del tempo più remoto della Repubblica romana; nemmeno il turbine delle immigrazioni delle genti potè rallentare questa coesione e ricacciare gli abitanti d'Italia in una nuova infanzia. La letteratura italiana si mostrò tardi soltanto perchè nel paese sussisteva una letteratura latina che era reputata nazionale, e quand'essa prese figura sua propria e indipendente, si limitò quasi esclusivamente alla Toscana. Da principio fu poco inventrice, incominciò nella lirica con una servile imitazione dei modelli che le fornivano i vicini, specialmente i Provenzali, e s'appropriò i comuni elementi di coltura del Medio Evo, i resti variamenti strapazzati dell'Antichità romana, le saghe e le leggende della Chiesa, le storie cavalleresche e le novelle. Così nacque un vario e sconnesso miscuglio di creazioni letterarie d'ogni maniera, nelle quali però apparve tutto un numero di forme artistiche che presto crebbero rigogliosamente svolgendosi. Ancora non molto tempo, e la più giovane sorella nel coro delle letterature europee divenne la direttrice d'esse tutte; tre grandi uomini l'aiutarono, dopo il breve tempo dei primordi, a raggiungere questa gloria: Dante, il Petrarca e il Boccaccio, che contemporaneamente fondarono la signoria del toscano come lingua scritta. Ma, mentre il più grande di essi, Dante, stando su d'un'eccelsa vedetta, anche una volta abbracciò, nella sua opera poderosa, tutto ciò che il popolo italiano aveva pensato e sentito nelle epoche rimastegli a dietro, il Petrarca e il Boccaccio prepararono un tempo novello. Per Dante, la *Divina Commedia* era la somma d'ogni suo intento, il lavoro di tutta la sua vita, della quale egli andava orgoglioso; il Petrarca e il Boccaccio, invece, disprezzavano i loro scritti in lingua italiana e si volgevano con sempre maggiore ardore a ridestare la letteratura classica.

Tutti e tre trovarono imitatori delle loro opere italiane, e una piena di nuovi pensieri, argomenti e forme, potè entrar per tal via nella letteratura. A questo punto si fa già palese ciò che si può osservare nella letteratura italiana fino ai nostri giorni, cioè che l'imitazione è il suo tratto caratteristico, che perciò in Italia si dànno, relativamente, assai pochi poeti veramente originali, e che fin d'allora la forma era ciò a cui si attribuiva merito maggiore e nella quale si toccava, è vero, perfezione grandissima. L'influsso di Dante rimase da principio il maggiore, ma poi nella lirica, già alla fine del secolo, esso fu definitivamente tolto via da quello del Petrarca. Anche le imitazioni della *Divina Commedia* si restrinsero puramente alla forma esterna e cessarono presto, ma l'opera di Dante, per sè, ha avuto un immenso influsso sull'ingegno italiano; anzi, è stato osservato giustamente che si possono riconoscere i tempi della decadenza politica d'Italia alla trascuranza degli studi danteschi, e quelli del suo rilevarsi all'ardente entusiasmo per il suo altissimo poeta, che, inoltre, ha animato del suo spirito le creazioni dei maggiori artisti, come Sandro Botticelli, Luca Signorelli, Raffaello e Michelangelo. L'influsso del Petrarca nella lirica divenne sempre più interamente potente, ma i suoi imitatori esagerarono sempre più i difetti del loro maestro, e le loro poesie degenerarono alla fine nella gonfiezza d'un Seralino e d'un Tebaldeo,

per esser poi ridotte, nel secolo XVI, ad una fredda eleganza. Il Boccaccio, finalmente, suscitò una straricca letteratura novellistica, e, oltre a ciò, narrazioni in ottava e romanzi.

Ma l'influsso di questi tre potenti ingegni non rimase circoscritto all'Italia: tutta Europa si sottomise loro volenterosa. Non v'è alcun popolo colto che prima o poi non abbia fatto sua propria la *Divina Commedia*; anzi, quanto più noi ci allontaniamo dal tempo di Dante, tanto più potente e profondo si fa l'influsso di questo gran Toscano, tanto meglio esso è inteso. Efficacissimo poi fu il suo influsso in Germania, anche se Francia e Spagna possedevano traduzioni della *Commedia* di gran lunga assai più antiche, e Inghilterra ha avuto già prima conoscenza di Dante per mezzo del Chaucer e dello Spencer. Lo Schlegel e lo Schelling furono in Germania i più ardenti propugnatori di Dante, e, nel campo dell'arte plastica, le più belle creazioni d'un Cornelius, d'un Overbeck e d'un Feuerbach, sono state tutte inspirate dal più profondo e amoroso studio di Dante. L'influsso del Petrarca, come quello del suo gran compaesano, penetra per tutte le letterature europee e ha comunicato anche ai paesi che non sono romanzi, la forma del sonetto. In Francia s'infiltra vittoriosamente il lirico italiano con la Pleiade, in Inghilterra col Wyatt e col Surrey. Le opere del Boccaccio, finalmente, in particolare il *Decamerone*, entrarono assai presto in tutte le altre letterature europee e immensamente vi si divulgarono. Già il Sacchetti sa darci notizia di traduzioni inglesi e francesi del *Decamerone*, e subito dopo l'invenzione della stampa vennero in luce edizioni tedesche (a. 1471), francesi (a. 1485) e spagnuole (a. 1496) di quest'opera; alquanto più tardi seguirono edizioni intere, olandese (a. 1564) e inglese (a. 1620). La traduzione tedesca di Enrico Steinhöwel venne fuori contemporaneamente alla prima edizione italiana! Inoltre, infinite volte, ne furono tradotte singole novelle e più volte ridotte a produzioni teatrali, così in particolare quella di Griselda (X, 10), che dappertutto divenne libro popolare e in Germania fu anche ridotta a dramma dall'Halm, quella di Ghismonda e Guiscardo (IV, 1) e di Tito e Gisippo (X, 8). Certa quantità d'argomenti da trattare ne derivarono anche allo Shakespeare, così quello di *All's well that ends well* (III, 9). Dal Chaucer, che, ancor vivente il Boccaccio, traduceva il *Filostrato* e rimaneggiava la *Teseide* nella sua Storia del cavaliere (*Canterbury Tales*, V) che lo Shakespeare più tardi ridusse a dramma, dal Dryden e da Giovanni Sachs giù fino al La Fontaine, al Tennyson e al Longfellow, si trasse profitto dai materiali offerti dal Boccaccio, e anche fuori d'Italia il Fiorentino suscitò una infinita schiera d'imitatori, tra i quali ci sia lecito menzionar soltanto la regina di Navarra, Margherita d'Angoulême, col suo *Heptameron*. Delle forme, che furono inventate o ridotte a perfezione da questi tre fulgidi astri costellati della letteratura italiana, canzone, sonetto, ballata, terzina, sestina, ottava, madrigale, novella e romanzo, molte sono ancor fiorenti con rigoglio nel tempo moderno e tutte furono vitalmente adoperate fino al secolo XVI. Il Byron ha magistralmente rimesso in uso l'ottava per i componimenti narrativi, e, dopo di lui, Adolfo Federico von Schack in Germania; il Wieland, nel suo *Oberon*, l'ha liberamente e senza stento modellata.

Accanto alla letteratura che si mosse nell'orbita dei tre grandi poeti, si dispiegò una ricca letteratura in prosa, che ebbe per lo più il pregio della bella

lingua, perchè gli autori scrivevano senz'artificio la loro magnifica lingua materna, quale essi stessi parlavano e udivano risuonare intorno a sè. La poesia popolare rimase in questo tempo ancora abbandonata a sè e si piacque in particolare di narrazioni. Essa accolse volentieri la forma del sonetto e della novella, ma un teatro popolare non potè svolgersi. In tutto quanto questo periodo di tempo, la letteratura fu quasi totalmente limitata a Firenze e alla Toscana. Gli studi umanistici del Petrarca e del Boccaccio, ai quali ben presto da tutte le regioni si partecipò con ardore, e che per una parte produssero un indebolimento della letteratura, ebbero dall'altra, alla loro volta, il pregio che essi, nel loro ulteriore svolgimento, propagarono dalla Toscana al Settentrione e al Mezzogiorno la letteratura italiana. Da Firenze toccarono essi ben presto Roma, Napoli, Venezia, Milano, Ferrara e altri centri di cultura in Italia, e dall'Italia, specialmente per quel centro di cultura d'allora che era Roma, pellegrinarono come un secondo Vangelo, oltre le Alpi, in Francia e in Ispagna, in Inghilterra e in Germania, in Polonia e in Ungheria. Mentre l'umanesimo produceva opere molto ammirate sul bel principio, ma poi presto dimenticate, infuse nella letteratura italiana, nel cospetto della quale a principio erasi mantenuto indifferente ovvero quasi nemico, una nuova vigoria vitale, risvegliò in essa l'alto senso per la bellezza della forma. Così, dopo che la letteratura italiana ebbe fatto suoi proprî anche i vigorosi elementi popolari, potè nascere una nuova e splendida letteratura nazionale. Le opere del Pulci e del Boiardo, del Sannazaro, di Lorenzo e del Poliziano, ne sono i precursori e ci permettono già di presentire ciò che il secolo XVI apporterà, il tempo dell'Ariosto e del Tasso.

EPOCA MODERNA

DAL CINQUECENTO AI NOSTRI GIORNI

Del professore

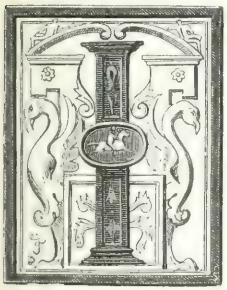
ERASMO PÈRCOPO

IV.

IL PERIODO CLASSICO

1. L'epica nel Cinquecento.

1. L'Ariosto e l'*Orlando furioso*. — 2. L'*Orlando innamorato*, rifatto da F. Berni. — 3. Il *Baldus*, di Teofilo Folengo. — 4. Il *De Partu Virginis*, del Sannazzaro, e la *Christias*, di M. G. Vida. — 5. L'*Italia liberata*, di G. G. Trissino. — 6. Il *Giron cortese* e l'*Avarchide*, di L. Alamanni. — 7. L'*Amadigi* e il *Floridante*, di B. Tasso. — 8. L'*Hercole*, di G. B. Giraldi, ed il *Costante*, di F. Bolognetti. — 9. Il *Rinaldo* e la *Gerusalemme liberata* e *Conquistata*, di T. Tasso.



Il periodo che si chiama il Cinquecento è l'età più gloriosa della letteratura italiana. Esso comincia con la discesa di Carlo VIII in Italia (1494), prima delle invasioni straniere, e va sino alla chiusura del Concilio di Trento (1564), che, compiendo il rinnovamento cattolico, soffocò, nella nostra patria, la libertà dell'arte e del pensiero.

In sostanza, il Cinquecento, rispetto all'arte ed al pensiero, non fa che compiere l'opera iniziata dal Quattrocento. Il quale, di fatti, nel campo dell'arte, avea posto come fine di questa la bellezza esteriore: il contenuto non ebbe allora più valore in sè stesso e divenne una materia qualunque trattata a piacere dell'immaginazione. Ed ecco il massimo artista del Cinquecento, l'Ariosto, sur una materia non nostra e di origine e argomento affatto medievale, cioè del tutto indifferente agl'Italiani del secolo XVI, ricamare le meravigliose ottave del *Furioso*, non avendo altro fine che quello di dilettare, e facendo, insomma, più veramente di tutti gli altri grandi poeti italiani, la così detta " arte per l'arte „.

Il Quattrocento avea anche, nel campo del pensiero, ripreso lo studio del mondo fisico, iniziatosi nel Trecento, e quello dell'uomo, e da questi studi venne man mano sorgendo, per opera specialmente dell'umanista Lorenzo Valla, lo spirito critico, l'esame profondo del reale, che muove dal fatto e su questo soltanto si adagia. Ed ecco il massimo pensatore del Cinquecento, Niccolò Machiavelli, che, segnando nelle sue opere politiche il passaggio che la coscienza ed il pen-

siero italiano fa dalla concezione fantastica all'osservazione sperimentale, crea la scienza moderna e la prosa italiana.

L'Ariosto e il Machiavelli compiono dunque l'opera che il Quattrocento iniziò nel campo dell'arte e in quello del pensiero; e, massimi scrittori del Cinquecento, raccolgono e riflettono tutto ciò che sparsamente fu l'arte ed il pensiero italiano di questo periodo.

Ludovico Ariosto

1. Col passaggio pel Reggiano delle truppe di Carlo VIII, avviate per l'impresa di Napoli, nell'ottobre 1494, il Boiardo, governatore di Reggio, interrompeva l'*Orlando innamorato*, e due mesi dopo moriva: ma in quella stessa città, in un ambiente tutt'impregnato dalla rifioritura dei romanzi cavallereschi, prima dell'8 settembre 1474 era già nato da Niccolò, gentiluomo ferrarese, capitano di quella cittadella, e da Daria Malaguzzi reggiana, donna non volgare e virtuosa, Ludovico Ariosto. Passò gli anni giovanili tra Ferrara, Modena e Reggio, scrivendo graziosi versi latini, oraziani e catulliani, avendo a compagni nella prima di queste città Ercole Strozzi e Pietro Bembo, corteggiatori di Lucrezia Borgia, e maestro quell'agostiniano Gregorio da Spoleto, cui egli si dichiarò sempre riconoscente.

Soltanto nel 1505 meditò di dare una continuazione all'*Innamorato*, la cui prima edizione, in due libri, apparsa nell'86, e la seconda, in tre, nel 95, era allora fra le mani di tutti, specialmente nel dominio degli Estensi, che il poeta di Scandiano avea celebrati e quel di Reggio si apprestava a cantare nella loro origine e nei loro fasti. Intanto, intorno a questi anni, cioè nel 1506, Niccolò degli Agostini pubblicava a Venezia un quarto libro (poi un quinto e un sesto nel 14 e 24) in continuazione dell'*Innamorato;* mentre nel 1509 usciva a Ferrara, compiuto fin dal 1496, e dedicato al cardinale Ippolito d'Este, il *Mambriano* di Francesco Bello, imitatore, se non continuatore, del Boiardo. Dovettero essere certamente queste mal destre e rozze continuazioni e imitazioni dell'*Innamorato* (della seconda delle quali l'Ariosto rideva poi saporitamente con l'amico e poeta Ercole Bentivoglio) che indussero il giovane Ludovico a dar lui un degno proseguimento all'opera del suo grande concittadino.

Rimasto, per la morte del padre (1500), a capo d'una numerosa famiglinola (dieci persone: la madre, e nove tra fratelli e sorelle) e stato nel 1502 capitano del castello di Canossa, era passato nel 1503 al servizio del cardinale Ippolito d'Este, uomo dissoluto e fiero, tutto dedito agli amori, alle cacce, alle armi, e poco favorevole alle lettere, con lo stipendio di 240 lire marchesane annue (1200 fr. circa) e con l'obbligo di viaggiare continuamente come suo ambasciatore e agente privato, e di comporre rappresentazioni teatrali per le feste di Corte. Per queste feste, in fatti, nel 1508-9 l'Ariosto scrisse in prosa (poi le ridusse in versi) le due commedie: *I Suppositi* e *La Cassaria*. Pel cardinale e pel fratello, Alfonso, duca di Ferrara, si recò a Roma due volte nel 1509 e nel 1510 a " calmare „ contro di loro l'ira di Giulio II; e nello stesso 1510 militò nella compagnia di Enea Pio da Carpi contro i Veneziani, giungendo (si dice) ad impadronirsi d'una nave dei nemici. Nell'aprile 1512 fu presente al sacco di Ravenna, succeduto alla celebre battaglia tra il Duca e Francesi e Spagnuoli, per la quale il poeta ebbe a vedere

quelle campagne, qualche giorno dopo, ancora tutte rosse del sangue " barbaro e latino „. In quell'istesso 1512, recatosi nuovamente a Roma, in compagnia del Duca, avea corso, con lui, gran pericolo, chè il papa voleva assolutamente avere nelle mani Alfonso, salvato dai Colonna; e nell'aprile 1513 vi ritornò " in abito di staffetta „ a salutare, in nome del Duca e suo, e ad assistere all'incoronazione del novello papa, già suo amico, Leone X, che, pur prendendolo per le mani e baciandolo (*Sat.*, IV), nol riconobbe, dice il poeta (*Lettere*, XII), perchè, essendo di cortissima vista, " dopo che è papa non porta più l'occhiale „; nè lo riconobbero gli amici suoi della Corte papale " divenuti grandi nuovamente „.

Fig. 70. – La casa dell'Ariosto in Ferrara. Disegno di Oscar Schultz, da una fotografia.

In queste condizioni di vita disagiata e randagia fu ideato e composto l'*Orlando furioso*, che, nel 1507 già molto innanzi nella composizione, nel 1509 già tutto ordito e bene avviato e nel 1512 non ancor tutto " limato nè fornito „, fu pubblicato, nel 1516, ai 22 d'aprile, a Ferrara, a cura e a spese del cardinale, dalla stamperia di Giovanni Mazzocchi del Bondeno. Chiedendone il privilegio per la stampa al Doge di Venezia, l'Ariosto, l'anno innanzi, affermava averlo composto " con lunghe vigilie e fatiche, *per spasso e ricreazione dei signori e persone d'animo gentile e madonne* ... E " una madonna ... Alessandra Benucci, fiorentina, vedova del ferrarese Tito Strozzi, della quale il poeta s'era innamorato nel 1513 in Firenze, richiedeva appunto per ricevere Lodovico, quando si fu ridotta in quell'istesso anno con lui a Ferrara, un canto dell'*Orlando* ogni mese.

Licenziato nel 1517 dal cardinale († 1520) perchè il poeta non avea voluto

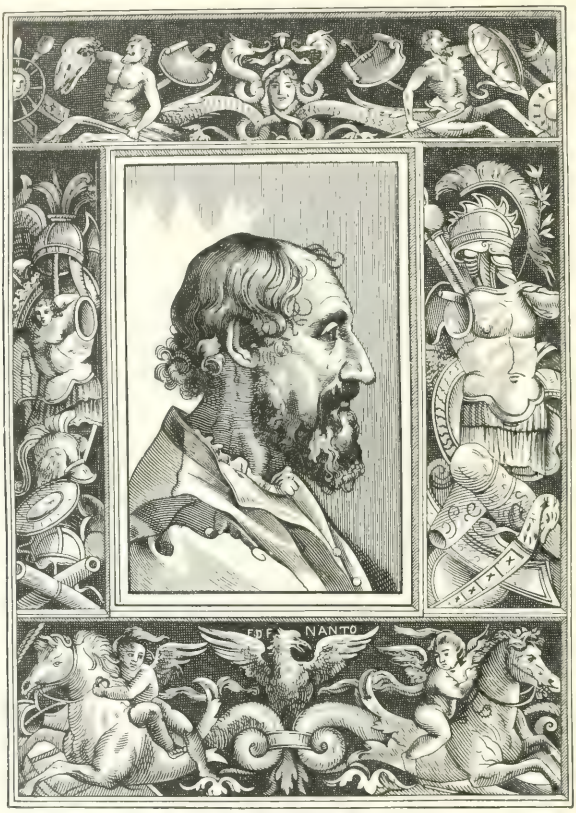


Fig. 71. — Ludovico Ariosto. Disegno del Tiziano innanzi all'ediz. dell'«Orlando Furioso» del 1532.

seguirlo, a cagione del suo catarro e debolezza di stomaco, in Ungheria; ma accolto dal duca Alfonso, anch'esso violento e crudele, ma più simulatore, nell'aprile 1518, tra i suoi famigliari, con lo stipendio di 8 scudi al mese e col vitto per tre domestici e due cavalli, l'Ariosto potè attendere, in questa vita più quieta, oltre che alla composizione delle *Satire* (1517-1531) e di altre commedie, alla correzione del *Furioso*, che nel 1521 era ripubblicato a Ferrara, dalla stamperia di G. B. dalla Pigna, " con molta diligenza corretto (ivi si diceva) quasi tutto formato di nuovo ed ampliato „, ma, in sostanza, modificato solo nello stile e nella locuzione.

Mal pagato dalla Corte e bisognoso di danaro, anche per le spese della stampa, chiese ed ottenne dal Duca un altro ufficio meglio retribuito: il commissariato

della Garfagnana. Per tre anni visse allora, in compagnia del suo diletto figliuolo Virginio, tra banditi e villani turbolenti, e tra fastidiosissime cure (*Sat.* V); e solo nel giugno del 25 potè ritornare alla sua diletta Ferrara, alla quale, durante quel tempo, non s'era più recato che un paio di mesi ogni anno. Qui, nel 27, col danaro guadagnato potè comprare un po' di terreno e costruirsi nella contrada di Mirasole una piccola casetta con un giardino [v. fig. 70 a pag. 313]. Ivi, divisosi dai fratelli, visse solo gli ultimi anni suoi, poco discosto dalla dimora della sua adorata Alessandra, che a malincuore avea abbandonata per quei tre anni, e che avea sposata segretamente per non perdere le rendite ecclesiastiche del suo beneficio di Sant'Agata. Ei s'occupava allora del suo giardino, le cui piante rimutava come i suoi versi; del teatro ducale che il Duca avea fatto costruire secondo il progetto del poeta; e di una terza edizione dell'*Orlando*, che, accresciuto di sei nuovi canti (cc. XLVI, st. 4831, vv. 38648), rinnovato nella forma con aggiunte e soppressioni di episodi, fu ripubblicato il 1° ottobre 1532 a Ferrara da Francesco Rosso da Valenza. Quest'edizione era anche adornata dall'unico ritratto autentico dell'Ariosto, disegnato dal Tiziano [v. fig. 71 a pag. 314]. Il 7 novembre, recatosi col duca a Mantova, offriva una copia di quest'edizione all'imperator Carlo V, ch'era ivi lodato.

La notte del 31 decembre dello stesso anno, quando, con una parte del palazzo ducale, s'incendiò il teatro, affidato alle cure del poeta, l'Ariosto s'ammalò, nè più si ristabilì. Ai 6 giugno dell'anno seguente era morto. Seppellito prima semplicemente nella vecchia chiesa di S. Benedetto, poi in un sepolcro marmoreo nella nuova, le sue ossa riposano ora nella civica biblioteca di quella città.

L'Ariosto continuò la invenzione o " la materia „ del Boiardo, ma non in modo da seguitarne il racconto o gli episodi giusto dove il suo predecessore l'avea interrotti, o da astenersi dal ritrattare alcune volte, come al tutto nuove, cose già da colui trattate. Ne mantenne, invece, i personaggi, ne compì molti episodi, facendo, insomma, assegnamento sulla cognizione che i lettori dovevano avere dell'*Innamorato*. Cominciando il suo poema, ripiglia, anzi, l'azione un po' più indietro, dalla sconfitta dei Cristiani sotto i Pirenei.

Sconfitto, dunque, Carlo fugge a rinchiudersi in Parigi, dove Agramante lo assedia, Di qui manda Rinaldo in Inghilterra, per aiuto, e Rinaldo, spinto da una burrasca sui lidi della Scozia, per aver liberata Ginevra, figlia del re, accusata a morte, ottiene anche da quel signore soccorso per Carlo, cui il principe di Galles, che aveva il padre assediato in Parigi, viene pure in aiuto coi suoi Inglesi.

Giunto dinanzi a Parigi, Rinaldo, con gli Inglesi e gli Scozzesi, condotti da un Angelo e dal Silenzio, dà subito addosso ai Saraceni, che avevan tenuta assediata, nell'inverno, la città, e, per due volte assaltatala, li respinge nei loro accampamenti. Agramante richiama allora Rodomonte, Mandricardo, Gradasso, Sacripante, Ruggiero e Marfisa, suoi cavalieri ch'erravano, secondo il lor costume, pel mondo; e, mentre Rinaldo è assente dal campo nemico, ricaccia i Cristiani in Parigi. Ma la Discordia, entrata nel campo pagano, lo mette sossopra, e Mandricardo è ucciso da Ruggiero che rimane anche lui mortalmente ferito; mentre Gradasso, Sacripante e Marfisa se ne allontanano, dando modo a Rinaldo, che sopraggiunge con parenti e vassalli e con l'aiuto degl'incanti di Malagigi, di sconfiggere Agramante e di costringerlo a fuggire

sino in Provenza verso Arli. Ma dopo che le sorti della guerra sono affidate ad un duello, tra Ruggiero e Rinaldo, che rimane indeciso, e dopo aver ricevuto un'altra sconfitta, Agramante, salpa per l'Affrica, ma nella traversata è assalito da una flotta creata miracolosamente da Astolfo, il quale con Orlando e con un esercito di Nubi assedia e distrugge Biserta, la capitale dei nemici. Scampato dalla morte sopra un legno e spintovi da una tempesta, Agramante si salva sopra un'isoletta, ove ritrova Gradasso; e insieme si stabilisce di sfidare Orlando a duello. Nell'isola di Lipadusa s'incontrano, di fatti, Orlando, Brandimarte e Oliviero pe' Cristiani, e Gradasso, Agramante e Sobrino pe' Pagani. Rimasto Agramante ucciso da Orlando, i paladini ritornano in Francia, ove sono accolti con grandi feste. Questo il fondo e la cornice del *Furioso*.

Ma non è solo l'impresa di Agramante che l'Ariosto si propose di cantare: sì bene " le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori ... che furono a *quel tempo*, in cui i Saraceni passarono in Francia; e, principalmente, come Orlando divenne pazzo per amore d'Angelica: " cosa non detta in prosa mai, nè in rima „ (c. I).

Costei " schiva di tutto il mondo „ e che, oltre Orlando, aveva respinto Rinaldo, Ferraguto, Sacripante e Agricane, s'innamora di un povero fante, Medoro, bel giovanetto moro, che trova ferito e che risana e sposa. Orlando, dopo molte avventure e viaggi per ritrovare Angelica, capita proprio alla fontana che era stata testimone degli amori di lei con Medoro, i cui nomi trova scolpiti sui sassi e sugli alberi. Fuori di sè, non vuol credere e cerca d'ingannare sè stesso, quando all'entrata di una grotta trova scritto in arabo la storia di quegli amori (c. XXIII, 111):

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
Quello infelice, e pur cercando in vano
Che non vi fosse quel che v'era scritto:
E sempre lo vedea più chiaro e piano:
Et ogni volta in mezzo il petto afflitto
Stringersi il cor sentìa con fredda mano.
Rimase al fin con gli occhi e con la mente
Fissi nel sasso, al sasso indifferente.

Quell'istessa storia, raccontatagli da un pastore che avea ospitati i due amanti; un anello, donato da lui ad Angelica e mostratogli dal pastore; il suo ritorno casuale alla fontana, finiscono per isquilibrare il senno già scosso del paladino, che diventa pazzo furioso. Allora fontana, sassi, alberi, tutto ciò che gli capita dinanzi e gli ricorda quegli amori, va in frantumi, percosso dalla sua spada tremenda. Codesta pazzia amorosa, che dà nome al poema, è descritta dal poeta con una verità, una delicatezza di sentimento e un'eloquenza di passione inarrivabile. Ad altri strani e stupefacenti segni di questa pazzia pone fine Astolfo che, con Dudone, Oliviero, Sansonetto e Brandimarte, tenendo stretto il conte, gli fa riacquistare il senno, facendogli aspirare un'ampolletta che lo conteneva e che egli era andato a prender nella luna, ove il poeta immagina (con Erasmo) che si trovi tutto il senno umano e molte altre cose che gli uomini han perduto sulla terra (c. XXXIV, 81):

Sol la pazzia non v'è poca nè assai;
Che sta qua giù, nè se ne parte mai.

Dopo la storia di Orlando e l'altra di Rinaldo, anch'esso innamorato cotto d'Angelica e sempre in cerca di lei, sebbene con la testa un po' più a posto: ha un luogo principalissimo nell'azione del poema, la storia molto delicata di Ruggiero e Bradamante sorella di Rinaldo.

Codesti due amanti, di nazione e fede diversi, sono tutti preoccupati della loro passione che li fa operare solo per proprio conto, e andare in cerca l'uno dell'altro, e che, dopo infiniti ostacoli, col loro matrimonio dà origine alla casa d'Este. Alla quale

Fiordispina e Bradamante (Ariosto - Orlando Furioso - XXV, 28)

Secondo quarto del XVII Secolo - Roma - Collezione Privata

la cristianità deve, in fine, anche la sua salvezza, perchè Ruggiero, nel giorno istesso delle sue nozze, uccide Rodomonte che è il più terribile nemico dei Cristiani.

A queste storie, d'interesse maggiore, s'incatena l'episodio di Astolfo, vero tipo di cavaliere senza piani e senza intenti, che compie solo per incidenza qualche cosa di utile, e financo la sua azione più importante: la restituzione del senno ad Orlando.

Storie di minor valore sono quelle di Brandimarte e Fiordiligi, di Zerbino e Isabella, la morte dei quali è narrata in modo commoventissimo (cc. XXIV e XXIX), e di Doralice promessa a Rodomonte e rapita da Mandricardo; e ancor minore importanza hanno le altre di Ricciardetto e Fiordispina, di Ginevra e Ariodante, di Olimpia e Bireno, di Gabrina e Filandro, di Lidia e Alceste, ecc., ecc.

Nessuno quasi dei fatti raccontati fu inventato dall'Ariosto. È ormai assodato che quasi tutta la materia del *Furioso* (financo il titolo dall'*Hercules furens* di Seneca) egli la prese dal Boiardo e da quelli romanzi della Tavola rotonda (il *Guiron*, il *Bret*, il *Lancelot*), di cui si era pur giovato il suo predecessore, e dei cui racconti scomposti egli compose il suo poema; dalle storie cavalleresche popolari, dai classici greci (tradotti) e dai latini " suoi „ e specialmente dall'*Eneide*, la quale imita, oltre che nella sostanza di molte favole, nello stile, nella locuzione, nelle immagini, anche nel concetto fondamentale del poema: la glorificazione di una famiglia principesca. Se non che il suo classicismo è vivo: non semplice erudizione, ma elaborazione indipendente, come quella del Poliziano.

I caratteri più originali del poema sono Orlando e Rodomonte; quello di Angelica è uno dei più profondamente studiati. Ma in generale i personaggi creati dall'Ariosto non sono sempre dei caratteri acutamente e precisamente delineati, sì bene graziose ed amabili creazioni che non hanno energia drammatica, non producono una seria e profonda impressione, nè commuovono violentemente l'animo, ma divertono e arrecano un sereno compiacimento. L'Ariosto, insomma, ha talento pittorico, non drammatico: nella sua composizione entrava (tutto all'opposto del Tasso) più la fantasia che il cuore. Quanto cuore avesse ce lo dimostra la descrizione della straziante morte di Zerbino tra le braccia della sua fidanzata Isabella. Nel resto egli va in cerca in preferenza della bellezza: e anche nelle situazioni più drammatiche la tragedia si smorza presso di lui in elegia. Egli è però un impareggiabile pittore e possiede una tavolozza inesauribile: descrive mille duelli e battaglie e tempeste e innamoramenti, e non si ripete una sola volta.

Nessuno più di lui rispecchia l'ideale artistico del Rinascimento, la rappresentazione cioè della realtà in tutto lo splendore e la pienezza delle sue forme: l'uomo nella sua forza e bellezza e nel pieno svolgimento della sua attività e del suo sentimento; la natura nel suo pieno lussureggiante fiorire. E nessuno più di lui possiede la magia dello stile che dà vita e grazia ed ogni cosa: ma codesta facoltà e vivacità fu raggiunta a forza di perseveranza e di studio indefesso, correggendo e ricorreggendo molte volte i propri versi, come appare dai suoi manoscritti autografi [*Illustrazione*, n° 172]. La sua ottava, armoniosa, spontanea ed elegante, sotto un'apparente negligenza nasconde, dunque, un'arte paziente e un sapiente lavoro di lima.

Il *Furioso* come la *Divina Commedia* per il Medio evo è uno specchio, in cui si riflette, in tutta la vita esteriore ed interiore, morale, estetica, il Cinquecento, e ce lo rende visibile, intelligibile, sempre più chiaro: ne disegna, ne colorisce la fisionomia: ne fa rivivere lo spirito. E in compagnia di Dante, oltre che per la celebre apostrofe del tutto dantesca

(O d'ogni vizio fetida sentina,
Dormi, Italia imbrïaca, e non ti pesa
Ch'ora di questa gente, ora di quella,
Che già serva ti fu, sei fatta ancella),

l'Ariosto va messo anche pel suo patriottismo e pel suo amore all'Italia, ai cui dolori ei fe' più volte eco nel suo poema: ed in ispecie nel c. XXXIII (10), in cui, ricordando che vera causa delle sventure italiane era stata l'ambizione e la vanità francese, ammonisce i re di Francia:

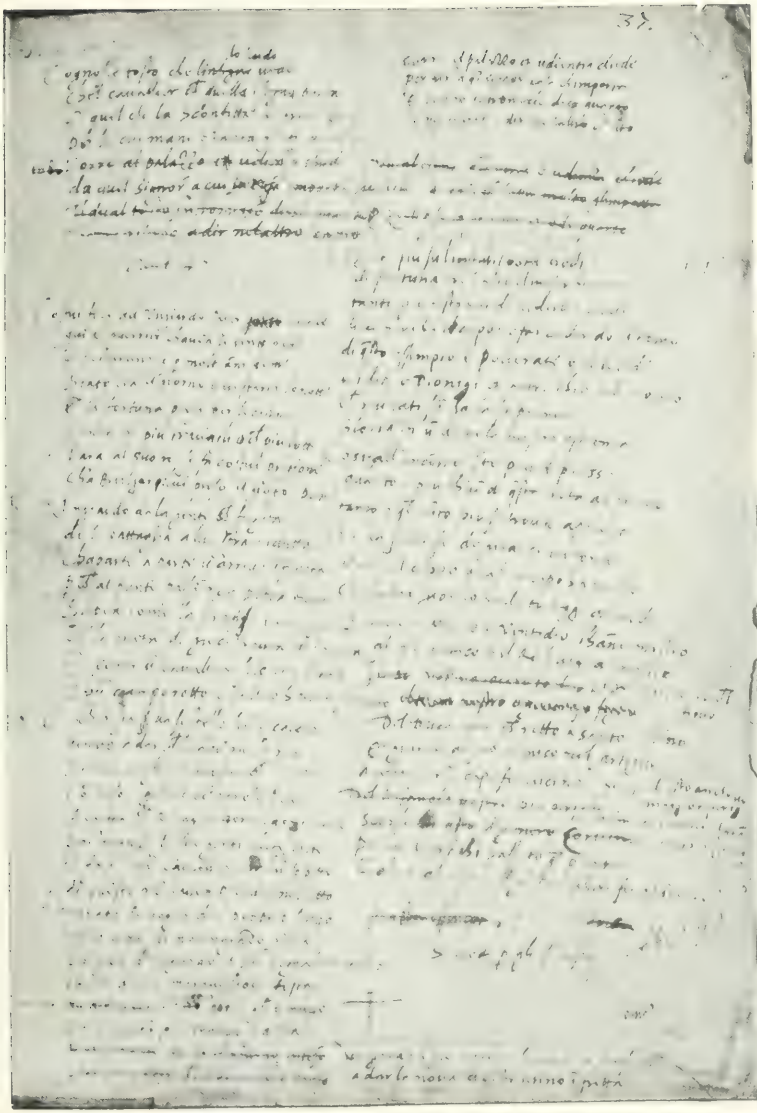
... che brevi allegrezze e lunghi lutti,
Poco guadagno et infinito danno
Riporteran d'Italia: *ch'è non lice*
Che 'l Giglio in quel terreno abbia radice.

Ed in questi altri versi riecheggia la frase del Machiavelli nel *Principe:* " a tutti puzza questo barbaro dominio „ (c. XXXIV, 1):

Oh famelice, inique e fiere arpie,
Ch'all'accecata Italia e d'error piena,
Per punir forse antique colpe rie,
In ogni mensa alto giudicio mena!
Innocenti fanciulli e madri pie
Cascan di fame, e veggon ch'una cena
Di questi mostri rei tutto divora
Ciò che del viver lor sostegno fora.

Il *Furioso*, imitato e continuato in Italia, come vedremo, ebbe un posto ben alto anche nelle letterature europee, in tutte le quali fu ben presto tradotto, pubblicato nella lingua originale ed imitato. Presero specialmente ispirazione da esso, fra gli altri poemi stranieri, la *Regina delle fate* dello Spencer, la *Pulcelle* del Voltaire, l'*Oberon* del Wieland e il *Don Juan* del Byron.

2. Emulo e imitatore del *Furioso* volle farsi il principe dei burleschi italiani, il fiorentino Francesco Berni (di cui parleremo fra poco), col suo " rifacimento „ dell'*Orlando innamorato* del Boiardo, già compiuto nel 1531, ma pubblicato solo nel 42 a Milano, con interpolazione dell'Aretino, e poi, meglio nel 45 a Venezia. Di suo il Berni vi aggiunse i proemi ai canti, che, per imitazione ariostesca, sono in gran parte riflessioni morali e satiriche, specialmente contro i frati e i preti, e gli accenni a cose contemporanee, come la nota descrizione del sacco di Roma (1527). Nel resto non mutò nulla alla sostanza, all'ordine, alla divisione (per " libri „, che gli editori mutarono in " canti „) del poema originale. Ei volle solo ridurre lo stile e la lingua piena di lombardismi, in quella più pura di Firenze, e togliere via tutto ciò che potesse urtare il gusto più fine dei suoi contemporanei. Se non che, facendo questo senza un criterio ben determinato e costante, venne spesso a togliere all'*Innamorato* la rude ma epica semplicità e l'efficace schiettezza. Nè pure egli esagerò, come si potrebbe aspettare da lui, l'elemento comico che è nel Boiardo: anzi qua e là l'attenua. Solo una volta lasciò



Una pagina dell'*Orlando Furioso*, dell'ARIOSTO.

Secondo il manoscritto del Poeta, che si conserva nella Biblioteca Comunale di Ferrara.

Trascrizione del manoscritto

Ioi canto 44 lo feudo

Cognosce, tosto che l insegne uede,
Che'l caualliер che quella *in*fegna porta,
E quel che la sconfitta ai greci diede.
Per le cui mani è tanta gente morta.
Tolto Corre al palazzo, et udienza chiede
da quel signor, a cui la cosa importa. I *udi*to
Il qual tolto intromesso, disse quanto
Io mi riserbo a dir ne l'altro canto.
Va al signor *de*la terra e udienza chiede
di cosa che saper molto gl'importa
Quell'a le lo chiama et ode quanto
corre al palazzo et udientia chiede
per dire a quel signor cosa ch'importa
E tolto intromesso dice quanto
Io mi riserbo a dir ne l'altro canto.

Cant. 45

7 Costui fece ad Vngiardo saper tolto? come
qui*ui* il guerrier ch'auea le genti rotte
di Costantino e per molt'anni dome.
Stato era il giorno e ui staria la notte:
E che fortuna presa per le chiome,
Senza che più trauagli o che più lotte,
Data al suo re, le la costui prigione:
Ch'a' Bulgari, lui preso, il giogo pone.

8 Vngiardo di la gente che, fugata
de la battaglia, a lui era ridutta
Ch'a parte a parte ui arriuo *in*duta,
Perche al ponte passar non poteа tutta,
Sapea come la strage era seguita,
che la metà de' greci hauea distrutta:
E come *un* caualliер solo era stato:
Ch' *un* campo rotto, e l'altro haueva saluato.

9 E ch' or fia da se stesso senza caccia
uenuto a dar *de*l capo ne la rete,
Si maraviglia, e mostra che li piaccia,
Con uiso e gesti e con parole liete.
Aspetti ch'a Ruggier dormendo giaccia:
Poi uccida le sue genti chete chete,
E fa il buon caualliер, ch'alcun sospetto
Di quel to non hauea, prender nel letto.

10 Accusato Ruggier dal proprio feudo,
ne la città di Novengrado resta
Prigion d'Vngiardo, il più d'ogn'altro crudo,
che fa di ciò marauigliosa festa.
Ruggier,
Può far ne di farlo li può poiché gli è nudo
Et è legato già quando li detta?
il di seguente ha Constantino inteso
che'l caualliер del bocorno è preso
Vngiardo *un* suo corrier spaccia a staffetta
a dar la noua a Con*stantino* i*n* fretta.

Canto XLV st. 1

St. 1 Quanto più fu l'instabil rota uedi (st. 1)
di fortuna ne *in* alto il mifer huomo;
tanto più tosto hai da uederli i piedi
dou'hora ha il capo, e far cadendo il tonfo.
di *que*fto effempio è Policrate, e il Re di
Lidia, e Dionigi, et altri ch'io *non* nomo,
che ruinati *fon* da la fuprema
Gloria in *un* di: nè la miferia eftrema.

Così all'incontro, *quanto* più depresso, (st. 2)
quanto è più l'huom di *que*fta rota al fondo,
tanto a *que*l punto più fi troua appreffo,
ch'a dar la falu, fe de' girsi in tondo.
alcun ful ceppo quafi il capo ha meffo,
che l'altro giorno ha dato legge al mondo.
Sernio e Mario e Ventidio l'hanno moftro
al *tem*po antico, e il Re Luigi al noftro:

Il re voftro focero, io dico, il re Luigi, focero
del figlio (3)
il focer noftro, o generofo figlio,
Del Duca mio; che rotto a Santo Albino,
E giunto al fuo nimico ne l'artiglio,
A reftar la uita capo fu uccifo.
Del Balauolo noftro più perigho
Scorfe di *que*fto il genero Coruino
Scorfe di *que*fto anche maggior perigho,
non molto inanzi, il gran Mathia Coruino.
Poi l'un de' franchi, paffato *que*l punto,
L'altro al regno de gli Hunghari fu afunto.

Per *que*fti effempi si *Vedere* (?)
Si uede, *per* gli effempij (4)

Come

andar libero il freno alla sua fantasia burlesca; e d'un saracino, a cui la spada d'Orlando avea diviso in due parti il corpo (*Inn.*, II, XXIV, 58), cantò che

> . . . del colpo non accorto,
> Andava combattendo, ed era morto!

Il *Baldus* di Teofilo Folengo (1517-1521-1530)

3. Un anno dopo la prima redazione del *Furioso* si pubblicò un poema che dovea esser poi, rifatto ed accresciuto, la prima satira della cavalleria e della letteratura cavalleresca, il *Baldus* (1517) di Merlino Coccaio, pseudonimo di Teofilo Folengo [v. fig. 74 a pag. 323], frate benedettino e al secolo Girolamo. Nato a Cipada, presso Mantova, da Francesco, di nobil famiglia mantovana, e di Paola, di cui ignorasi il casato, religiosissimi, l'8 novembre 1492, passò gli anni giovanili a Ferrara. Trascinato dalla manìa ascetica della sua casa, da cui uscirono cinque benedettini, un agostiniano ed una monaca, a quindici anni, il 24 giugno 1509, vestì l'abito benedettino nel convento di S. Benedetto Po, ov'erano due suoi fratelli. Ma passato poi nel convento di Sant'Eufemia di Brescia, quando a capo di esso entrò come abate il fiorentino Ignazio Squarcialupi, eccessivamente ambizioso, il Folengo, nel 15, forse, abbandonato il convento, senza smetter l'abito, si recò a Bologna ad ascoltare le lezioni filosofiche del Pomponazzi, che egli venerò sempre e che tanto influì sulle sue concezioni. Poi per un " disordine magno " ritornò nel convento, ove era nel 1520. Intanto nello Studio bolognese avea concepito e scritto la prima parte del suo celebre poema, il *Baldus*, che fu pubblicato con il pseudonimo di Merlin Cocai a sua insaputa, come abbiam detto, nel 1517. Nel 21 contemporaneamente all'Ariosto, il cui *Furioso* (1516) ebbe presente, rimaneggiò il suo poema, ampliandolo in 25 libri o *Macaronicae*, ma rifacendo molto più radicalmente del ferrarese, con un diligente lavoro di lima non lasciò intatti che pochi versi della prima redazione. Esso era scritto nella capricciosa lingua " maccheronica „, un misto di latino e d'italiano dialettale (mantovano e bresciano), già creata, sulla fine del secolo precedente (1490?), dal padovano Michele Odasi, detto Tifi, e adoperata, irregolarmente e mostruosamente, nella sua *Macaronea*, e anche intorno a quel tempo, dai suoi imitatori, un anonimo padovano (*Nobile Vigonze opus*), dal cremonese Matteo Fossa (*Virgiliana*), dal mantovano Bassano (*Macaronea contra Savoynos*) e dall'astigiano Giovan Giorgio Alione (*Macaronea contra Macaroneam Bassani*). Il Folengo l'avea però modificata regolarmente, rispettando la prosodia nelle parole latine e serbando un certo sistema di misura nelle italiane, e la costruzione sempre latinamente corretta, quando parlava sul serio.

Con la seconda redazione del *Baldus* il Folengo pubblicava nel 21, per la prima volta, anche due altre sue opere, abbozzate probabilmente nella gioventù, ma rifatte e rimutate certamente in quegli anni (1519): la *Moschea*, poema burlesco in distici maccheronici, ispirato dalla *Batracomiomachia*, in cui canta la vittoria delle formiche sulle mosche; e la *Zanitonella* " maccheronea lirica „, pure di poesie in distici maccheronici, composta di egloghe, *Sonolegiae* (7 distici) e d'una *Strambottolegia* (4 distici) sugli amori di Tonello per Zanina, patente caricatura della poesia pastorale e della petrarchesca, che allora allagavano l'Italia, negli infiniti canzonieri amorosi.

Ma, pochi anni dopo la pubblicazione della seconda redazione del *Baldus*,

e probabilmente nel 24 o nel 25, il Folengo, e per le discordie sorte nell'Ordine benedettino a cagione sempre della eccessiva ambizione dello Squarcialupi, e perchè si sentiva pure sfiduciato della inconcludente vita monastica, lasciò il convento e, deposto l'abito, si recò a Venezia. Qui nel 26, con il pseudonimo di Limerno (anagramma di Merlino) Pitocco, cioè " povero cantastorie „, fu pubblicato l'*Orlandino*, poemetto burlesco in italiano, che scritto in fretta, in otto capitoli in ottave, sul fare del *Morgante*, riguarda, nella sua parte romanzesca, gli amori di Berta e Milone, la loro fuga in Italia e la nascita e le prime imprese di Orlando a Sutri, abbracciando cioè tutta la materia dell'ultimo libro dei *Reali di Francia*, di cui avea già trattato nel principio del *Baldus*. Ma, in realtà, esso è una satira sanguinosa, sebbene esagerata, dei frati, dei preti e dei villani. Questi ultimi, il Folengo, seguendo una vecchia leggenda medievale, li dice creati da Cristo dallo sterco degli asini.

In quegli anni, intanto, messosi sotto la protezione del doge Andrea Gritti, per influenza di lui (1525), era stato scelto precettore di Paolo Orsini, figliuolo quindicenne di Camillo, capitano supremo dei Veneziani, uomo bigotto, ma smanioso di avere un poeta fra i suoi famigliari. In casa Orsini fu composto, prima del 26, il *Chaos del Triperuno* (Venezia, da Sabbio, 1527), bizzarrissimo libro in verso e in prosa, in italiano, latino e maccheronico, che contiene la storia allegorica degli errori e della liberazione del poeta, avvenuta per mezzo di Cristo, e per la quale egli non è più nè Merlino, nè Limerno, nè Fulica (Folengo), in cui era stato trasformato per le sue aberrazioni, ma Triperuno, riscattato alla vera fede.

Il *Chaos* fu un'opera che preparava la domanda di rientrare nell'ordine monastico, che fu fatta da Teofilo e dal fratello Giambattista, pur esso benedettino disertore, dopo la morte dello Squarcialupi (novembre 26); ma non fu accettata. I due fratelli, allora, giudicarono di fare un'ammenda esemplare delle loro colpe, tacito patto della loro riammissione nell'Ordine, recandosi, dopo l'ottobre del 30, nel romitaggio benedettino del capo della Campanella, nella penisola sorrentina, sul golfo di Napoli, e dipendente dal monastero di San Severino di questa città.

Durante il suo romitaggio Teofilo compose un poema italiano in ottave, in onor di Cristo (già promesso nel *Chaos*): *La humanità del figliuol di Dio* (Venezia, 1533), misera cosa, menato avanti, per confessione del poeta, " assai sonnacchiosamente „ e senza " il molto raro favore „ delle Muse; e un poema latino *Janus* (Venezia, 1533), invocante la protezione dei Gonzaga, per essere riammesso nel convento.

E per queste opere ascetiche e per la intercessione di Federigo Gonzaga, il poeta ed il fratello furono riammessi il 9 maggio 34 nel monastero di Sant'Eufemia di Brescia; di dove, nel 37, i superiori lo tramutarono in Sicilia, priore di S. Maria delle Ciambre, a poche miglia da Palermo, ove restò solo un anno. Dimorò quindi a S. Martino delle Scale o nella vicina Palermo, fin a quasi tutto il 43. Abbandonata allora la Sicilia, si riunì nuovamente al fratello nel chiostro di S. Croce in Campese presso Bassano, ove morì, non ancor cinquantenne, nel 1544 (9 decembre).

Non ostante la composizione dei poemi ascetici già ricordati e di altri che ricorderemo, egli non aveva mai smesso di perfezionare il suo capolavoro, intorno

al quale esercitò la lima fino agli ultimi giorni suoi. Ne possediamo, fortunatamente, quattro redazioni. La prima (1517), in 17 libri, di 500 versi, non è che un abbozzo, e contiene solo la parodia delle leggende cavalleresche: la seconda (1521), in 25 libri, di 13 mila versi, ha più grandi proporzioni e fa la satira, oltre che della cavalleria, di tutta la vita dei tempi suoi: la terza, detta di Cipada, senza anno (ma messa assieme, forse, durante il suo soggiorno in Sicilia: 1537-43), in 18 libri, di 16 mila versi, ha la stessa materia della precedente, ma in proporzioni ancora maggiori; e finalmente una quarta redazione, che, pubblicata postuma da Vigaso Cocaio, e degli ultimi anni del poeta, riproduce la precedente, ma ha una forma di linguaggio più maccheronica. La redazione definitiva, la terza e quarta, si può dividere in due parti; la prima (I-XII) riguarda la vita di Cipada e i suoi abitanti, tutti descritti, dal prevosto ai contadini, dei quali si dipinge inarrivabilmente la vita semplice e primitiva, ed ha tratti davvero mirabili di comicità; la seconda (XIII-XVII) è diretta specialmente contro la cavalleria e il suo eroe principale Orlando, trasformato in Baldo; e in essa il poeta, continuando l'opera del Pulci, che fu il primo a ridersi della materia cavalleresca, e adoperando forme proprie dei poeti burleschi, dà il colpo di grazia alla cavalleria e getta il maggior ridicolo possibile sul suo massimo campione. Dal *Morgante*, di fatto, discendono e derivano, come vedremo, molti personaggi folenghiani.

Fig. 72. - Cingar libera Baldo dalla prigione. Da una vignetta dell'ediz. veneta del *Baldus*, 1585.

Guido, discendente di Rinaldo, con l'amante Baldovina, figlia del re di Francia, erasi rifugiato a Cipada, quando costei, dando alla luce Baldo, se ne muore, e il marito si riduce in un'isola a far penitenza. Il fanciullo, allevato da un contadino, che si fa credere suo padre, apprende a leggere e si dà tutto alla lettura dei romanzi cavallereschi, e, come l'eroe del Cervantes, ne rimane talmente infatuato che non cerca e non brama se non di emulare le prodezze d'Orlando. Ammaestrato nelle arti cavalleresche nella Corte di Mantova dal barone Augusto, alla morte del villano, s'impadronisce dei suoi averi, fa lavorare per sè il vero figlio del contadino, Zambello, sciupa tutto quel di lui per le taverne, e, fattosi capo di tutti i vagabondi e tristi, fra i quali Cingar (Zingaro), il gigante Fracasso e Falchetto, i primi due discendenti di Margutte e Morgante, il terzo mostro mezzo cane, della stirpe del mostro Pulicane (*Bovo d'Antona*), diviene signore di Cipada. Un vecchio gobbo, " campàro „ (guardia campestre), di Mantova, Tognazzo, mosso a pietà del povero Zambello, con l'aiuto del podestà, adesca Baldo nella città e lo fa prigione. Ma Cingar con infiniti scaltrimenti, ridotto mendico Zambello e ucciso Tognazzo, travestito da frate, lo libera dalla prigione [vedi fig. 72 qui sopra], dopo aver in suo luogo legato Zambello, che aveva indotto a venir seco pur vestito da frate. Fuggono, sono inseguiti, scampano, vanno a Chioggia, dove imbarcati si mettono alla ventura. E qui comincia, con le vere imprese di Baldo, la parodia della cavalleria:

Altius, o Musae, nos tollere vela bisognat,
Valenthomini celebranda est forza baronis,
Quo non Hectorior, quo non Orlandior, et quo
Non tulit in spalla portas Sansonior alter.

Superano una tempesta, vincono i pirati, uccidono streghe e mostri, e finalmente trovano in un'isola il padre di Baldo, Guido, il quale predice al figlio:

... rationis campio fies
Iustitiae, fidei, patriae, Tabulaeque Rotundae.

Penetrati in un sotterraneo, ove sono le immagini degli eroi antichi e moderni, Baldo è dichiarato capo e re di tutti gli eroi. Dopo parecchie altre strane avventure, confessati dal poeta, Merlino Coccaio in persona, e guidati da lui, entrano nell'inferno, e, dopo aver veduto le armi degli antichi cavalieri e altre meraviglie che fanno crescere un mostruosissimo naso a Cingar, trovano, in un antro, " phantasiae domus „, pieno di sofismi, i teologi e i filosofi, ognun dei quali:

Beccat cervellum, pescatque per aera muscas;

e, condottivi da un buffone, in una zucca, piena di bugie, i poeti e gli astrologi, che con le menzogne si guadagnano il pane alle Corti, a ciascun dei quali un diavolo strappa ogni giorno, per ogni bugia, un dente che rinasce sempre. Merlino s'accorge di essere in casa sua e vi rimane, dando l'addio al suo eroe.

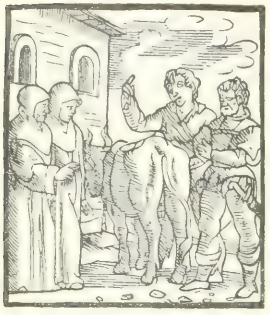


Fig. 73. I frati [pulcinella Zambello la vacca Chiarina]. Piccola vignetta dell'edizione veneta del *Baldus* 1552.

Il *Baldus* è una saporitissima satira delle condizioni sociali e religiose del primo Cinquecento, ancor pieno, specialmente negli strati inferiori, di vizi medioevali, che sono frustati a sangue: satira della materia dei romanzi cavallereschi principalmente, e in questo, precorre, oltre il Cervantes, il Rabelais che si giovò largamente dell'opera folenghiana (il suo Panurgo è foggiato su Cingar, che ricorda anche il Brunello dell'Ariosto); satira delle credenze astrologiche (XII-V), in cui aveva ancor fede molta gente dotta, nei discorsi messi in bocca a Cingar, i quali seguono passo passo l'*Urania* del Pontano, per farne la parodia: delle arti magiche, delle scienze occulte, delle favole mitologiche, ancora adoperate dai poeti e messe qui in ridicolo tanti anni prima del Tassoni: degli ordini religiosi, ecc. Sebben nel disegno dell'insieme non sia perfetto e vi sia non poco di prolisso e di sciatto, esso ha pregi straordinari nell'esecuzione dei particolari, e in ispecie nella prima parte del poema (I-VIII), sino alla liberazione di Baldo, ove si trovano graziose scene realistiche (gli avvocati che scorticano i clienti, un mercato, un ballo campestre, la baruffa tra Berta e la moglie di Zambello, la venuta di costui per la prima volta in città, i frati che gli pigliano la vacca Chiarina e se la mangiano [v. fig. 73, qui sopra], il popolo nella piazza, il pranzo di monaci), che fanno del Folengo il più grande dei poeti realisti italiani; come per la fantasia egli è certamente superiore all'Ariosto. A questi pregi s'aggiunge un'abbondantissima vena d'umorismo, che s'aumenta di continuo per lo stridente contrasto del linguaggio maccheronico, per l'enfasi eroica e per le immagini epiche con cui racconta e illustra le imprese dei suoi nuovi paladini.

Nei sei anni che era stato in Sicilia, il Folengo avea composto altre opere religiose: un secondo poema, in terzine, *Sull'Umanità di Cristo* o *La palermitana*, in cui introduce sè stesso a prender parte alla vita della sacra famiglia;

una rappresentazione sacra, datasi probabilmente sulle scene nel 38, poco dopo l'arrivo del Folengo in Sicilia, e che per una recita fattasene nel 61 nella chiesa di S. Maria della Pinta, fu detto *Atto della Pinta;* e finalmente il poema religioso latino *Hagiomachia*, in corso di pubblicazione, che in più migliaia di aridi esametri narra le vite di 18 santi del martirologio cristiano, nelle quali e nella introduzione, è ritratta la lotta fra i numi cristiani ed i pagani, i quali ultimi sollevano contro gli avversari le forze dell'Averno pagano.

4. Il Folengo in questo poema latino seguiva la via già tracciata da altri umanisti poeti, e specialmente dal suo compaesano, il frate mantovano Battista Spagnoli, detto il Carmelita (1448-1516), dall'ordine cui apparteneva e di cui fu poi generale (1513), fecondo scrittore di versi latini, che nel poema *Parthenicae* (1502), aveva cantato la vita e i miracoli della Madonna, la leggenda di S. Caterina d'Alessandria, ecc., mescolando appunto l'elemento cristiano col pagano (Giove e gli Dei, ecc.). Meno abuso di mitologia è nel *Joseph* del veronese Girolamo Fracastoro, che ricorderemo in seguito come autore di un più celebre poema didascalico.

Il *De partu Virginis* (1526) e l'*Hagiomachia* (1530).

Fig. 74. — Teofilo Folengo.
Da un quadro della Galleria degli Uffizi di Firenze.

Ma il racconto cristiano è cantato in forme splendidamente classiche, con o senza elementi mitologici nei due migliori poemi religiosi del Cinquecento, che, povero di sentimento religioso, fu invece ricco di poemi religiosi.

Abbozzato nelle sue linee generali già negli ultimi decenni del secolo XV, il *De Partu Virginis*, non fu pubblicato da Jacobo Sannazaro (1458-1530) che nel 1526, dopo quarant'anni di lavoro e di lima, e dopo d'esser passato per le mani dei dotti amici, quali i napoletani Francesco Puderico e Antonio Seripando, fratello del cardinale, ed il ferrarese Tebaldeo.

> È in tre libri e tratta della sola nascita del Salvatore. " Iddio, vedendo che il Demonio prevaleva sulla terra, manda l'angelo Gabriele, che annunzia a Maria la sua miracolosa concezione. Così nasce il Redentore, a cui tutti inneggiano ".

Essendo troppo breve materia a una tela che si stende per tre libri, il Sannazaro vi ha aggiunto molta parte lirica: di modo che una buona porzione del poema, più che narrazione, sono inni: di Davide nel I, del Giordano personificato nel III. Belle sono, invece, le immagini e le descrizioni: e, fra queste, notevole quella delle

ruine di Cartagine (II), che il Tasso ridusse nella sua bellissima ottava (" Giace l'alta Cartago „). Nel *De partu Virginis* il maggior difetto è quella mescolanza di sacro e di profano, che nel Sannazaro non è punto soverchia, ma che, in ogni modo, adduggia spesso il sentimento religioso. La coscienza cristiana e la pagana nel Sannazaro (come nel Vida) erano in un certo equilibrio, di maniera che l'una non poteva prevalere sull'altra: da ciò una certa freddezza e la poca efficacia del poema che ha soli pregi di stile, non di poesia e tanto meno di poesia epica.

Marco Girolamo Vida (1490-1566), cremonese, protonotario e vescovo di Alba in Piemonte [v. fig. 75 qui contro] nella *Christias*, scritta per invito di Leone X (che lo nominò priore del convento di S. Silvestro in Frascati), ma pubblicata nel 35, canta la Redenzione, cioè la passione e la morte e la risurrezione di Cristo; anch'essa troppo breve materia per i sei libri in cui è scritto. Seguendo il Sannazaro che da David e da Profeo fa profetizzare quasi tutta la vita di Gesù, il Vida ebbe l'accorgimento d'innestare al suo argomento tutta l'epopea ebraico-cristiana, col far esporre tutta la vita anteriore di Cristo, da Giuseppe e da Giovanni dinanzi a Pilato (III e IV) e quella posteriore in un'urna del tempio di Gerusalemme (I). Per codesto espediente che costituisce una delle maggiori bellezze del suo poema, il Vida precorre il Milton ed il Klopstock che lo ripetettero nel *Paradiso perduto* e nella *Messiade*. Per lo stile Virgilio, per la materia seguì la Bibbia, e tenne presente certamente e il poema sannazariano, e il *De triumpho Christi* di Macario Muzio di Camerino (Venezia, 1499), il quale, si propose pur esso, come il Vida, di scrivere un poema cristiano senza mescolarvi elementi pagani.

Fig. 75. — Marco Girolamo Vida. Da un'incisione della *Cremona rappresentata* del Campo. 1583.

Il Vida, per le composizioni giovanili già " d'alta facondia inesicabil vena „ (Ariosto), è superiore al Sannazaro nel ritrarre il carattere dei suoi personaggi, e specialmente quello di Giuda, il quale ei ritrasse con molta maestria, facendo notare le prime ambizioni che gli turbavano il cuore e il suo primo inclinare al terribile delitto, tanto prima del Klopstock che di quel traditore ci diè una dipintura incomparabilmente perfetta. Nè va trascurata l'influenza esercitata dal Vida sul Tasso, poeta cristiano e religioso. Il concilio infernale del canto IV della *Gerusalemme* è imitato da quello che il Vida con una bella arditezza in un ecclesiastico colloca in principio del suo poema.

Imitazione in gran parte del *De Partu Virginis* è il monotono poema religioso in 15 canti, *Le lagrime di S. Pietro*, che Luigi Tansillo cominciò a scrivere prima del 1539 in ammenda delle licenziose stanze giovanili del *Vendemmiatore* (1532), e lasciò incompiuto alla sua morte (1568). Il poema manca di

azione, chè il suo protagonista non fa che piangere, meditare, contemplare, senza compiere nulla di grande, come sarebbe stato necessario in un poema epico. Si vede chiaramente che il poeta dovette condurlo avanti svogliatamente, sentendo di non avere nè l'ispirazione, nè la preparazione necessaria per un siffatto soggetto, troppo sterile per un lungo poema. E nonostante che fosse stato scritto con intento così ascetico, il poema non fu lasciato pubblicare genuinamente dalla Curia romana, ma scorciato in 13, non più " canti „, ma " pianti „, e interpolato, lacero, riformato, nei luoghi un po' profani, dal capuano Giovan Battista Attendolo per parte della Inquisizione, fu da quest'ultimo stampato nel 1585; e dopo 13 ristampe di questa, solo nel 1606, per opera del letterato napoletano Tommaso Costo, se n'ebbe un'edizione, riprodotta sino ai giorni nostri, che riparò a tutti quei guasti, solo qua e là lievemente modificata nella forma e nello stile, senza alterazioni sostanziali. E le *Lagrime*, nella prima di queste stampe, così ben racconciate, piacquero al Tasso (1594) e, tradotte anche in francese ed in ispagnuolo, furono imitate dal giovane Malherbe (1587), e da altri poeti italiani. Ad esse, di fatto, nell'edizione del 1587, erano unite le *Lagrime della Maddalena* (1586) del nobile friulano Erasmo da Valvasone (1523-1593), che sono un poemetto in 76 stanze, sulla vita licenziosa, la conversione e la penitenza di Maria di Magdala, d'imitazione evidentemente tansilliana, il cui poema era già noto in parte molti anni prima della sua pubblicazione (1585). Ma il Valvasone è anche autore dell'*Angeleida* (1590), in tre canti, in ottave, che, narrante la guerra degli angeli buoni con i ribelli, capitanati da Lucifero, e la disfatta di questi ultimi, è il miglior poema religioso dopo quello del Tasso, dal quale in certo modo deriva, e può vantarsi di non esser rimasto ignoto al gran Milton che nel *Paradiso perduto* ne ripetè i tratti più rilevanti e qualche episodio.

5. Tutti questi poemi religiosi latini rifacevano l'epopea classica, ed a questa era venuto accostando lo stesso Ariosto, più che nel *Furioso*, nei *Cinque Canti* che, scritti dopo, e principio d'un nuovo poema rimasto deliberatamente interrotto, " hanno un andamento più grave, più solenne, in una parola, più epico „ dell'opera principale; nè presentano che lievi tracce d'umor faceto. Nei continuatori dell'Ariosto, nei disgraziati autori, cioè, dell'*Astolfo* o *Mandricardo innamorato*, del *Rinaldo appassionato*, de *La morte del Danese*, de' *I tradimenti di Gano*, dell'*Astolfo Borioso*, del *Guidone selvaggio*, del *Sacripante*, de *Le prime imprese di Orlando innamorato* (Dolce), de *Le lagrime d'Angelica*, dell'*Astolfeida* (frammentarii, con qualche originale invenzione fantastica, di Pietro Aretino), e di altri poemi su Orlando, su Ruggiero, su Marfisa, su Angelica, su Rodomonte, ecc., ecc., il poema cavalleresco perde presto quel particolare carattere di serio e comico: e diventa, da una parte, burlesco, come nel Folengo e nell'Aretino (che nel suo *Orlandino* fa una grossolana caricatura dei romanzi cavallereschi, ritraendo i paladini sempre sciocchi e codardi); e dall'altra s'innalza artificiosamente alla dignità dell'epopea classica.

L'Italia liberata di G. Trissino (1547-48).

Questo nuovo indirizzo gli fu dato dal nobile vicentino Gian Giorgio Trissino (8 luglio 1478), che, ellenista e scolare di Demetrio Calcondile a Milano (1506-7), non contento di quel poco che l'Ariosto avea fatto per accostare al modello classico il suo poema, volle introdurre un intento ancora più serio e più

severo e regolare nell'epica (come avea già nella tragedia). Per lui i romanzi cavallereschi erano roba che poteva piacere alla plebe (il *Furioso* " che piace al vulgo „!): ci voleva, pei dotti, qualche cosa che fosse classico senza esser comune, nazionale, senza essere volgare. All'imitazione libera e disinvolta dei classici ne successe, dunque, una sistematica e pedantesca.

Incominciato in Roma ai tempi di Clemente VII (1526) il sudato poema del Trissino, *L'Italia liberata da Goti* (*sic*), non vide la luce che circa vent'anni dopo, il 1547, in quella istessa città, nei soli primi nove libri, e il 48 a Venezia nel resto dei ventisette, che formano tutta l'opera dedicata a Carlo V, per ingraziarsi il quale introdusse nel XVI canto, egli, tanto carezzato da Leone X e da Clemente, una invettiva contro i vizi della Corte di Roma, che tolse in alcuni esemplari destinati ai prelati ed al papa. All'imperatore lo fece presentare due volte nelle due sue parti da due suoi amici che si recarono apposta ad Augusta: ma da Carlo V non ricevè altro dono che il titolo di conte pel figliuolo Ciro. L'*Italia liberata*, piena zeppa di erudizione (avea studiati tutt'i libri greci e latini, e tutte le arti e le scienze), scritta in verso sciolto imitante l'esametro classico, non avente nulla di nazionale, e di politico forse solo il concetto della restituzione della patria all'autorità imperiale; fu biasimata e derisa dai contemporanei, e, tra i posteri, non trovò forse altro lodatore che il solo G. V. Gravina nel secolo XVIII.

> Poichè l'*Iliade* era il massimo poema epico, il sommo dell'arte dovea consistere, secondo il Trissino, nel fare una *Iliade* italiana, cioè un poema di soggetto italiano, condotto e cosparso coll'arte e la poesia omerica. " Il soggetto principale era l'ira di Corsamonte, il più valoroso capitano degli imperiali di Giustiniano, condotti contro i Goti in Italia da Belisario, il quale negava a quel guerriero, perchè avea ferito il suo rivale Aquilino sotto gli occhi suoi, la mano di Elpidia, giovine principessa di Taranto, amante riamata di Corsamonte. Lontano il quale, i Goti vincono e ricacciano Belisario dentro Roma; ma ritornato lui, perchè Elpidia era rimasta prigione dei nemici, questi sono pienamente sconfitti; ma si vendicano uccidendo a tradimento il loro vincitore, e Belisario può così, con la liberazione di Rimini, con un certame sotto Ravenna, e con la prigionia del re goto Vitige, " porre l'Italia in libertade „.

L'argomento principale, come si vede, è ricalcato su quello di Omero, da cui, come fu detto, tutto tolse " fuorchè il genio „ (Voltaire), imitazione servile, nonostante tanta diversità di argomento e di tempi, anche nei particolari: come l'introduzione dei discorsi, la descrizione dei vestiti, delle armi, dei palazzi, degli accampamenti. Noi ridiamo e sbadigliamo, assistendo alla toletta di Giustiniano, cui il cameriere infila la camicia e le calze, e porge l'acqua e l'asciugamani: o alle lunghe chiacchierate di questi personaggi storici; mentre la descrizione che Omero fa d'Agamennone che indossa gli abiti e le armi, e i discorsi dei suoi eroi sono tutt'altro che comici e noiosi. E poichè nell'apparato mitologico non potè seguire fedelmente il suo modello: pensò bene di travestire molto goffamente tutte le deità classiche da angeli: quindi l'angelo Palladio, l'angelo Gradivo, l'angelo Nettunio e per fino l'angelo Venerio. Il divino episodio omerico (XIV) di Giunone, seducente Giove, per distorlo dall'aiutare i Trojani è addirittura profanato dal Trissino in quello di Teodora che seduce Giustiniano per ottener da lui il ritorno del nipote Giustino e le nozze di lui con Sofia, altra sua nipote. Esso è così bor-

ghese e disgustante " que les caresses d'un mari et d'une femme devant le monde „ (Voltaire).

Il Trissino sopravvisse alla pubblicazione del suo poema solo due anni, e non ebbe forse tempo di " maledire „ (come è stato detto) l'ora e il giorno in cui non aveva cantato quell'*Orlando*, che continuava ad essere nelle mani di tutti. Perdute due mogli, caro a Lucrezia Borgia, amico di Isabella d'Este, cui dedicò i suoi *Ritratti*, innamorato di Margherita Pio da Carpi, vedova di Antonio Sanseverino, che lo amò con vera passione, e ch'ei cantò col nome di Cillenia: nunzio di Leone X a Massimiliano, e di Clemente VII a Venezia, visse negli affari e nel rumore di Roma, o nel silenzio del suo palazzo e villa di Cricoli, presso Vicenza, opera del giovane Palladio, o del suo ritiro di Murano. Dopo essere stato terribilmente amareggiato, negli ultimi anni suoi, da una lite col figlio Giulio, morì a Roma l'8 decembre 1550. Uomo operosissimo, lo troveremo nel primo posto in tutt'i generi di letteratura del Cinquecento: nell'epica, nella tragedia, nella commedia, nell'eloquenza, nella critica, e persino nella grammatica e nella ortografia. Ma non poeta! È però non piccolo merito il suo d'aver dato all'Italia il primo poema epico e la prima tragedia regolare, e, se altri non gli " rubava le mosse, anche la prima commedia regolare in versi: tanto era lesto! „ (Manzoni).

Seguì scupolosamente l'indirizzo del Trissino solo un suo compaesano, Francesco Antonio Oliviero, nell'*Alamanna*, poema nato morto per la tristezza del soggetto, la povertà delle invenzioni, la debolezza dello stile: scritto pure in versi sciolti ed in 24 canti (Venezia, Valgrisi, 1567), fu dedicato a Filippo II.

Esso canta la vittoria di Carlo V sui collegati di Smalcalda (1546), dal tentativo di costoro di sorprendere l'imperatore, alla ripresa di Rotemburgo, e alla dedizione di Augusta e di Ulma. S. Pietro, intimorito dal progredire della setta luterana, ottiene da Dio che la Negligenza e la Pigrizia rendano inutili i preparativi e i progetti del Landgravio, capitano della Lega; e che la Diligenza e la Prontezza affrettino la riunione dei collegati cattolici. Le sorti della guerra pendono incerte, quando Dio, S. Pietro e gli angeli, respingendo nell'inferno le Furie e Lutero, uscitine a soccorrere i loro, accordano la vittoria a Carlo V.

6. Alla materia ed al metro ariostesco tornò, invece, Luigi Alamanni (1495-1556), ardente repubblicano e fuoruscito fiorentino, esiliato due volte (1522 e 30) perchè avversario dei Medici, e rifugiatosi nella corte francese di Francesco I e dal figlio Enrico II, nemici degl'Imperiali protettori dei Medici, nella quale fu maggiordomo del secondo, ambasciatore di entrambi. Nei due suoi poemi di materia brettone, il *Girone* e l'*Avarchide*, egli si tenne tra il *Furioso* e l'*Italia liberata*, tentando largamente la fusione fra l'elemento classico e il romanzesco, iniziata dall'Ariosto. Indottovi da Francesco I, egli rielaborò nel primo di quei poemi, *Girone il Cortese*, in 24 libri (Parigi, 1548), dedicato ad Enrico II, quel romanzo in prosa francese, che fu una delle principali fonti dell'Ariosto, *Guiron le Courtois*, seguìto fedelmente, ampliato e sviluppato. E, seguendo Aristotele, mantenne l'unità dell'eroe, se non quella dell'azione, ed avendo soppressa tutta la varietà dell'originale, lo scherzo e l'ironia ariostesca, vi ristabilì quell'intento morale e serio che pur era nelle fonti, ma che il Boiardo e l'Ariosto avevan deriso e distrutto. Più risolutamente che nel *Girone*, l'Alamanni accostò

Il *Girone* e l'*Avarchide* di L. Alamanni

il poema romanzesco all'epopea classica nell'*Avàrchide*, in 25 canti, pubblicata postuma dal figliuolo del poeta, Battista, vescovo di Maçon, nel 1570.

L'*Iliade* si può dir riprodotta, salvo i nomi de' cavalieri, tolti al ciclo brettone, nell'*Avàrchide* che il figliuol dell'Alamanni, dedicandola a Margherita di Francia, chiamava appunto " Toscana Iliade „, " non solo pel concetto generico della ϝνιϛμ, ma anche per taluni episodi, foggiati sugli omerici, sia per l'ordine stesso in cui si succedono, sia, talora, per il ricalco esatto della forma „ (Renda).

Anche qui, di fatto, una città assediata, Avarco (*Avaricum*: Bourges nella Gallia), ov'è racchiuso Clodasso (Priamo) con Segurano (Ettore); anche qui un'ira da cantarsi, quella di Lancillotto che, offeso dal re Artù (Agamennone), s'è ritirato dal combattimento con Galealto (Patroclo) ecc. Claudiana, figliuola di Clodasso (che è insieme Elena, Andromaca, Briseide), restituita senza riscatto da Lancillotto al padre, vien da costui data a Segurano, difensore di Avarco, con grande dispetto di Artù e di suo nipote, Gaveno, che l'amava. Quest'ultimo insulta Lancillotto e costui avrebbe abbandonata la Gallia, senza le premure della fata Viviana (Tetide), che lo prega di restarsene ozioso, poco lungi dagli accampamenti, finchè, dopo due duelli fra Clodino, figlio di Clodasso, e Gaveno, e di Segurano e Tristano, mentre l'esercito arturiano è assediato nel proprio accampamento dall'Ettore irlandese, questi uccide Galealto, accorso in aiuto del re con l'armi e le genti di Lancillotto. Il quale, deposto finalmente ogni rancore contro Artù, e indossato l'armatura, opera del savio Merlino (Efesto) recatagli da Viviana (nello scudo la storia della Casa di Francia con le belle figure di Francesco I, Enrico II, Margherita), entra nella pugna, uccidendo, fra gli altri, Segurano, il cui cadavere, deposto accanto a quello di Galealto, viene onorato da giuochi funebri, proprio come nell'*Iliade*.

Se non che egli non attinse dal ciclo brettone " soltanto i nomi de' suoi cavalieri, ma, giovandosi specialmente del *Lancelot*, del *Tristan*, del *Palamedès*, interi episodi, intonazione generale, qualità morali degli eroi, ricordi ed accenni di vario genere, sino al punto da cercare nei romanzi quell'intreccio o colorito di fatti, che presentavano un riscontro nell'epopea classica „ (Renda).

L'*Avàrchide* è un poema ancor più serio, più rigido, più ossequente all'unità d'azione che non l'*Italia liberata*. L'Alamanni non vi soppresse o abbreviò gli episodi omerici, escluse (mutazione importante) il soprannaturale che il Trissino aveva accolto, accettando solo la magìa, più consentanea all'indole del mondo brettone; attenuò la parte concessa alle donne nell'epopea greca; nè volle compensare con nuovi elementi tante perdite. Purtuttavia cedette al gusto dei suoi tempi in questo: che scelse l'azione del suo poema fra quelle del ciclo d'Artù, e, uomo di gusto, più abile nel verseggiare e miglior artista del Trissino, adottò per metro, in luogo del verso sciolto, l'ottava. E qualcuna delle sue ottave ha la soavità e la malinconia del Tasso, che pregiò e si giovò, in più luoghi, dell'*Avàrchide*. Tutt'all'opposto del Trissino, poi, ripose la salute d'Italia e della Toscana nel re di Francia, alla cui casa egli inneggiò in tutte le sue opere, ritenendolo unico difensore della libertà e indipendenza fiorentina contro i Tedeschi oppressori (II. 128-32, XVI. 38-39).

1 [illegible] 1587 di B. Tasso.

7. Quasi gli stessi intendimenti dell'Alamanni ebbe Bernardo Tasso, di famiglia nobile bergamasca, ma nato a Venezia (1493), già segretario di Guido Rangone (1526), poi di Renata di Francia, che veniva sposa di Ercole II, duca di

Ferrara (1528), e finalmente di Ferrante Sanseverino, principe di Salerno (1532-1558), che seguì nella prospera e nella avversa fortuna. Nell'amena solitudine di Sorrento, durante l'ozio concessogli dal suo signore (1544), cominciò il suo poema dell'*Amadigi di Gaula*, l'eroe del ciclo cavalleresco spagnuolo, seguendo l'indirizzo del Trissino, ma volendo accostare, coll'Alamanni, il poema romanzesco alle regole classiche; ed era disposto anche ad accogliere il verso sciolto trissiniano, se il principe non avesse desiderata l'ottava ariostesca, preferita anche dall'Alamanni. Avea composto già dieci libri, secondo le teorie del Trissino, quando, accortosi che nè l'*Italia* nè il *Girone* eran piaciuti, mentre scopo del poeta è appunto il diletto, e persuaso delle buone ragioni del Giraldi (*Discorsi intorno al comporre dei Romanzi*, 1554) che considerava il poema romanzesco come componimento del tutto moderno e da non doversi sottoporre alle regole d'Aristotele, come allora si voleva, " passò con armi e bagaglio nel campo dell'Ariosto „. Non pertanto, mentre cercava di seguire il *Furioso*, egli si sforzava " di serbar la dignità del poeta eroico „: di modo che il suo poema riuscì più eroico degli altri che lo avevano preceduto, ma non tanto nè sempre serio come quelli del Trissino e dell'Alamanni.

La materia dell'*Amadigi* è quella del prolisso e declamatorio romanzo spagnuolo *Amadis de Gaula* di Garcì-Ordoñez de Montalvo (fine del secolo XV), che, in parte originale e in parte ricavato da un romanzo portoghese del secolo XIII, fu in Italia ristampato nell'originale nel 1519, tradotto in italiano nel 46, e in francese nel 40. Il Tasso abbrevia, condensa e restringe liberamente. All'unica azione da poema epico, gli amori di Amadigi e di Oriana, derivati dal romanzo spagnuolo, mutata opinione, egli aggiunse pluralità di azioni da poema romanzesco, come quelle di Alidoro e Mirinda e di Floridante e Filidora, inventati da lui; ma con codesta varietà mal intesa e mal adoperata, invece di dilettare, come il Boiardo e l'Ariosto, dai quali prese anche qualche episodio, produsse una noia insopportabile, non avendo l'arte sovrana d'intrecciare sapientemente il racconto. Tutti quegli amori potevano essere per un poema un soggetto pieno d'attrattive, d'interesse e di movimento: la fantasia vi doveva aver meno parte della sensibilità. Ma Bernardo Tasso non aveva il carattere meditabondo e sentimentale del figliuolo. Il poema in 100 canti, composto " la maggior parte a cavallo, tra i romori dell'armi, e nei disturbi di diversi negozi „, dedicato a Filippo II, e pubblicato a Venezia nel 1560, riuscì assai morale, quasi come il *Girone*, non avendo dell'Ariosto che il solo metodo, fortemente esagerato. I contemporanei lo lessero, se ne dovè subito allestire una seconda edizione; ma i posteri lo han giudicato un poema " troppo regolarmente irregolare „ (Ginguenè). Ha, difatto, indeterminati i caratteri e senza movimento drammatico, ed uno stile sonoro e ridondante, più ornato che poetico, mancante della libertà e del sorriso ariostesco, anzi tanto serio e ingenuo, che non dà mai in una facezia, in un motto scherzevole: pieno dell'elemento misterioso, di astrazioni personificate: zeppo di similitudini, come nessun altro poema e con ottantuna descrizioni dell'aurora e della sera, in principio od in fine dei canti. Appena qualche squarcio, come il racconto che la fata Urganda fa ad Oriana della nascita e delle prime avventure del suo Amadigi (VI, 33 sgg.), ha insieme una certa vaghezza e poesia.

Tre anni dopo la pubblicazione dell'*Amadigi*, che non gli aveva recato nè

il frutto, nè il plauso che se n'era impromesso, Bernardo, passato dal servizio del Sanseverino a quello del duca d'Urbino, dette mano ad un altro poema, il *Floridante*, che ricavò da una delle tre principali azioni del poema maggiore, ma che non finì di limare nè compì. Il poema usciva in luce circa venti anni dopo la morte dell'autore (4 settembre 1569), nel 1587, per opera del figliuolo Torquato, che dovette riempirne le lacune, inserendovi tratti dell'*Amadigi*, compierne e rassettarne le parti imperfette, toglierne le esuberanti, rifarne i versi e le ottave. Col *Floridante* il Tasso voleva accostarsi a quella prima maniera, già da lui abbandonata, di poema cavalleresco che ha unicità di eroe e di azione.

L'Ercole (1557) di G. B. Giraldi.

8. Una terza specie di componimento epico era intanto stata tentata da Giovan Battista Giraldi, che volle mettere in pratica le idee espresse nel citato *Discorso*. Accanto al poema romanzesco con molte azioni di molti eroi, del Pulci, del Boiardo e dell'Ariosto, ed all'epopea con un'unica azione di un solo eroe, rinnovata dal Trissino, il Giraldi immaginò un terzo genere di poema intorno a molte azioni di un unico eroe, il qual poema, avendo comune con quelli del primo genere la varietà, potesse dilettare più di quelli del secondo, ed aver anche, com'egli avea proposto nel citato *Discorso*, un intento morale. Ma l'*Hercole* (Modena, 1557), nei primi 26 canti, sulle note fatiche dell'eroe tebano (la materia o è ricavata da Diodoro Siculo o inventata di sana pianta a foggia romanzesca), dal quale discendeva in linea retta (è quasi inutile dirlo) Ercole II, duca di Ferrara, di cui il Giraldi era segretario, riuscì un poema (a detta dell'istesso Bernardo Tasso) molto morale, ma assai poco dilettevole, e perciò l'autore non si curò di continuarlo più oltre.

Nè più attraente fu il *Costante* del bolognese Francesco Bolognetti, seguace delle teorie del Giraldi, e paragonato dai contemporanei al Trissino e all'Alamanni, nei 24 canti editi nella sua patria il 1565-66 (e così negli ultimi 4 non mai apparsi), sulle avventurose imprese di Ceionio Albino, che, per la costanza dei suoi tentativi di liberar l'imperator Valeriano dalla schiavitù di Sapore, dètte il nome al poema, nel quale la storia romana della decadenza, il romanticismo cavalleresco e la mitologia, messi assieme, fanno un assai strano contrasto.

Il tentativo del Trissino di richiamare in vita tal quale l'epopea classica, si può dire morto con lui: ma non così quello del Giraldi. L'idea di adattare al poema cavalleresco la regolarità dell'epopea classica e di annodarne le sparse fila intorno ad un'azione o ad un personaggio, fu ripresa dal figliuolo di Bernardo Tasso, e ne nacque la *Gerusalemme liberata*.

Il *Rinaldo* (1562) e la *Gerusalemme liberata* (1580-81) di T. Tasso.

9. Era ancor vivo Bernardo, quando il figliuolo diciannovenne Torquato, mediocre studente di legge a Padova, ma già provetto alunno delle Muse, pubblicava a Venezia nel 1562, indottovi dallo scultore Danese Cattaneo, facitore di poemi cavallereschi e imitatore dell'Ariosto, e sotto la correzione e revisione paterna, il primo frutto dei suoi studi e dell'arte sua. Col *Rinaldo* (dedicato al cardinale Luigi d'Este), poemetto in 8ª rima, in dodici canti (proprio come l'*Eneide* e la *Tebaide*), sulle prime difficili imprese vinte dal cugino di Orlando per amore della bella Clarice, e sulle loro nozze, egli tentò di fare quello che il padre nel primo concetto dell'*Amadigi* e nel *Floridante:* conciliare, cioè, l'Ariosto col Trissino, accettando da quello la varietà e libertà degli episodi e da questo, fin

dove gli riuscisse, l'unità d'azione che aveva ora principio, mezzo e fine: di fatto, un solo eroe in tutto il poema, e le varie parti della favola dedotte per continuità, non intrecciate, senza i prologhi che recavan danno alla gravità voluta dagli antichi. Se non che, a che giova l'unità, se il soggetto (le nozze di Rinaldo con Clarice) ha così poca importanza?

Il *Rinaldo*, che ha rari i difetti o almen comuni con la *Gerusalemme*, è notevole per qualche scena idillica (Florindo che bacia con inganno Olinda, gli amori di Rinaldo e Floriana), e qualche squarcio di bella poesia, per lo stile semplice e non affettato: ma più perchè è avviamento e preparazione all'opera maggiore, alla quale prelude non solo per invenzioni, frasi e suoni che ha comuni, ma per la promessa, fatta in principio e in fine, di voler cantare una crociata, di cui si augura sia banditore il cardinale. Di lui, infatti, ci è rimasto il *Libro primo della Gerusalemme*, scritto prima del *Rinaldo* e precisamente nel 1559-60 a Venezia, quando aveva appena 16 anni: ed esso contiene appunto la materia rimaneggiata poi nei primi tre canti della *Liberata*.

Fig. 56. - Torquato Tasso. Da un quadro dell'Allori (circa 1575) negli Uffizi di Firenze.

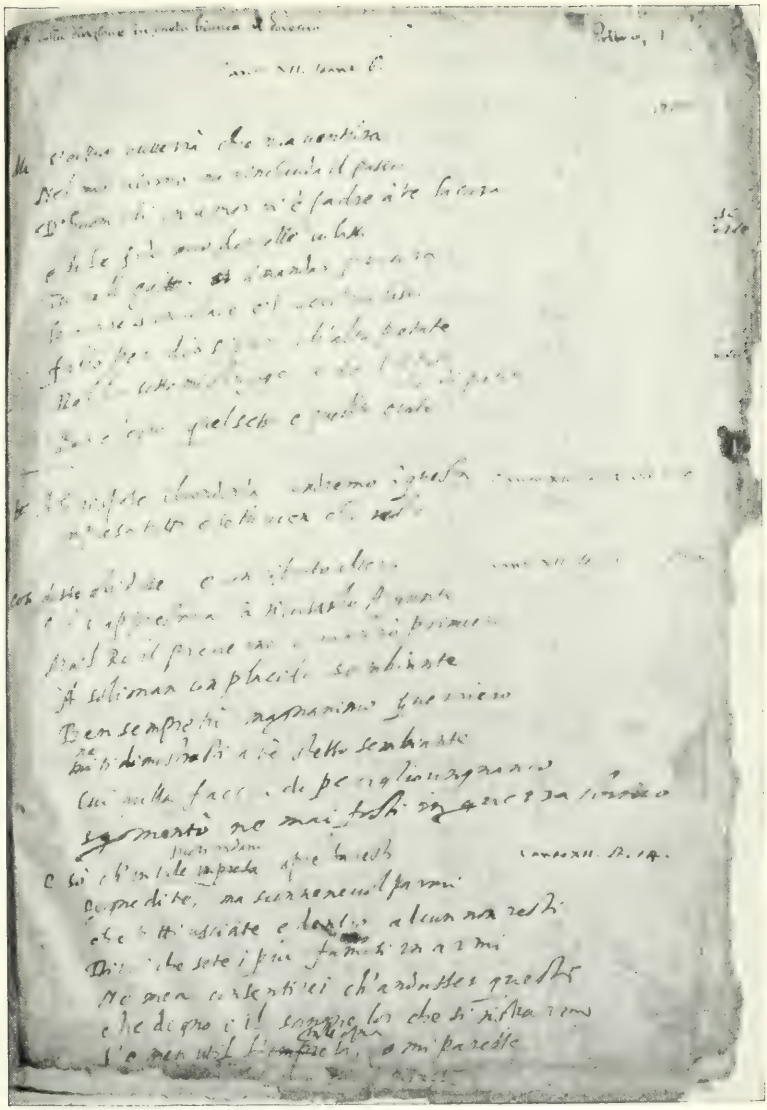
Sulla metà del secolo le conquiste dei Turchi in Ungheria, i frequenti sbarchi sulle coste italiane, i racconti sulle gesta di Urbano II, banditore della prima crociata, uditi da Torquato nel convento di Cava de' Tirreni, ove spesso si recava da Sorrento, ov'era nato l'11 marzo 1544, o dalla vicina Salerno, ove dimorava con la madre (la nobile pistoiese Properzia de' Rossi) e col padre, segretario del Sanseverino: la sua adolescenza passata nella corte di Urbino e a Venezia, là in mezzo a letterati, qui fra il continuo ricordo delle minacce dei Mussulmani, furono l'occasione, l'incentivo per cui Torquato Tasso pensò di scrivere un poema sulla prima crociata.

Pel momento vedendo di non poter trattare quel soggetto degnamente, il Tasso non si dètte gran pensiero di quelle stanze e le lasciò in man degli amici. Gli anni seguenti (60-65), passati agli studi di Padova e Bologna e poi nuovamente a Padova, in casa di Scipione Gonzaga, furono di preparazione al poema. Intorno al quale si mise decisamente solo nell'estate del 65, quando, finiti gli studi, fu accolto al servizio del cardinale Luigi d'Este, che gli dètte libertà di attendervi con tutto agio, e nell'anno seguente esso era già al sesto o settimo canto. Interrottolo dal 67 al 70, per la composizione dei suoi *Discorsi de l'arte poetica*, in cui volle fissare il tipo e l'argomento del poema epico, accettando il

principio dell'unità di azione, ma con la varietà e il maraviglioso verosimile: e pel suo viaggio in Francia al seguito del cardinale: solo al suo ritorno in Italia (aprile 71), passato al servizio di Alfonso II, potè cantare, in ozio, tra il 72 e il 73 gli avi del " suo vivo e vero Apollo e Giove ... l'aquila estense e il giovinetto Rinaldo.

Nel 75 il poema, tutto finito (ma non quale lo possediamo ora) e letto in villa al Duca e alla sorella Lucrezia, passava nelle mani del ricordato protettore e primo amico del poeta, monsignor Scipione Gonzaga, e di altri letterati (Pier Angelio da Barga, Flaminio de' Nobili, Silvio Antoniano, lo Speroni ecc.), per la revisione, che versò sui generali e sui particolari, e principalmente sull'unità della favola, sugli episodi, gli amori e gl'incanti, e lo stile. Su queste novità trovavano appunto a ridire i revisori, e specialmente l'Antoniano, inquisitore, che avrebbe voluto tolti gli episodi amorosi del poema, perchè questo potesse esser letto " non tanto da cavalieri, quanto da religiosi e da monache „. Il soave episodio di Olindo e Sofronia (che il Rousseau tradusse, il Goethe considerava come un neo sul candido petto di una bellissima donna, ed il Lessing nella *Dramaturgia* ammirava tanto) dicevano troppo presto introdotto nel poema: Erminia tra i pastori non addicentesi alla dignità dell'epopea: Armida male riconciliantesi con Rinaldo; i miracoli del bosco e il concilio infernale sententi troppo del pagano e di magia: turpi gli amori de' cavalieri cristiani per donne saracine, ecc., ecc. Egli era che, dopo il Concilio di Trento, la curia romana non tollerava neppur l'ombra dell'arte paganeggiante! Il Tasso s'ebbe subito a pentire di questa " revisione romana „; respirò quando l'Antoniano fu inviato in Germania: e dell'altro non men terribile revisore, l'invidioso Speroni, si liberò ben presto. Ascoltava, in somma, i consigli, ma poi mutava solo quello che credeva opportuno, e in generale le sue modificazioni eran di stile. L'azione principale rimaneva tale e quale: se non che, per disarmare la curia e gl'inquisitori, gli venne in mente di ricoprire sotto l'ali dell'allegoria gli amori, le meraviglie e gl'incanti: e tutti questi, quindi, non ostante le critiche dei revisori, rimasero nel manoscritto del poema.

Codesto supplizio durò tutto il 76: e appunto quando il Tasso s'accingeva a pubblicare il suo poema, così ridotto per l'altrui e la sua revisione, si manifestarono in lui (occasionate certo dai contrasti della revisione, e dalla paura che il suo libro sarebbe condannato dall'Inquisizione) i primi sintomi morbosi e violenti della sua alterazione mentale: quasi il destino avesse aspettato ch'ei compisse il suo capolavoro, per fulminarlo! — La sua malattia era mania religiosa e di persecuzione: vedeva dappertutto nemici e temeva di esser caduto in peccato d'eresia. Nel giugno del 77 si recò dall'inquisitor ferrarese, ma costui, già avvertito del caso pietoso, lo rimandò assolto: mentre il Duca, pur compiangendolo, lo teneva sempre d'occhio, temendo che con qualche sua fantastica rivelazione non compromettesse, presso Roma, lui e la già malvisa Ferrara, aderente, alcuni anni addietro, alle dottrine calvinistiche, e, come antico feudo della Chiesa, sempre preda agognata dai pontefici. La sera del 17 di quel mese, mentr'era nelle stanze della principessa Lucrezia, credendosi spiato da un servo, gli lanciò dietro un coltello: fu rinchiuso allora in un camerino del cortile ducale, e curato. Il Duca lo condusse poi in villa per distrarlo, ma dove



Una pagina della *Gerusalemme Liberata*, del Tasso.

Secondo il manoscritto originale, che si conserva nella Biblioteca Comunale di Ferrara.

Trascrizione del manoscritto

Canto XII. Stanz. 6.

Ma s' ei pur auuerrà che mia uentura
Nel mio ritorno mi rinchiuda il passo,
D'huom, ch' in amor m'è padre, à te la cura
e de le fide mie donzelle io lasso.
Tu nell' Egitto rimandar procura
le donne sconsolate e 'l uecchio lasso
fallo per dio, signor; ch' alta pietate
Del lor sesso mi stringe e de l'etate
che di pietate
Ben è degno quel sesso e quella etate.

Canto XII. St. 12. ver. 7 et 8.

Ah! rispose Clrondinda (*sic!*), andremo à questa
impresa tutti? e, se tu uien, chi resta?

Canto XII. St. 13.

cosi disse gli disse; e con rifiuto altero
Già s' apprestaua à ricusarlo Argante:
Ma 'l Re il preuenne e ragionò primiero
À Soliman con placido sembiante:
Ben sempre tu, magnanimo guerriero,
Ne
Mi ti dimostrasti a tè stesso sembiante,
Cui nulla faccia di periglio unquanco
sgomentò, nè mai fosti in guerra stanco.

Canto XII. St. 14.

fuori andando
e so ch' in tale impresâ opre faresti
Degne di te; ma sconueneuol parmi
che tutti usciate, e dentro alcun non resti
Di uoi, che sete i più famosi in armi.
Nè meu consentirei ch' andasser questi
(chè degno è il sangue lor che si risparmi),
tale opra
s' o men util l'impresa, o mi paresse
. . . . . altri esser potesse.

subito rimandarlo a Ferrara nel convento dei francescani, ove stette rinchiuso sotto la cura del medico di corte. Di qui, la notte del 27 luglio, fuggiva per la via di Bologna, dirigendosi verso il regno di Napoli, e giunto, estenuato e mendico, nella sua città nativa, Sorrento, si presentava, travestito da pastore, alla sorella Cornelia: con la quale visse, calmo e sereno, sino al gennaio del 78, quando si recava a Roma per cercare di rientrar nella corte del Duca. Questi l'accoglieva nell'aprile, a patto che si lasciasse curare quel male, ormai incurabile! Nel luglio, senza ragione alcuna, rifuggiva, e, dimorato a Mantova, a Padova, a Venezia e a Pesaro (presso il duca Francesco Maria), fuggiva anche di qui e si recava a piedi, il settembre, a Torino, ove s'acconciò al servizio del marchese Filippo d'Este, presso il quale scrisse versi e tre dei suoi dialoghi. Nel febbraio 79 nuova fuga da Torino a Ferrara, ove il Duca celebrava le sue terze nozze con Margherita Gonzaga; e poichè, naturalmente, si vide poco curato, finì di perdere il senno e dètte in violenti invettive contro tutti e tutto, fino a presentarsi in corte infuriato com'era. Preso allora per forza, fu rinchiuso nell'ospedale dei pazzi, detto di Sant'Anna, e incatenato " in un carcer „, dice lui, " tetro e profondo „ (canz. *O magnanimo figlio* e sonn. al principe Vincenzo Gonzaga e duchessa di Ferrara). Il rigore man mano andò diminuendo (maggio 80): gli vennero concedute alcune stanze ed il cibo dalla cucina ducale: poi, negli anni successivi, fu condotto in villa, a passeggio, alle prediche, alle feste. Durante i momenti di calma, oltre le centinaia di lettere a tutti i principi perchè lo aiutassero ad uscir di prigionia, scriveva migliaia di rime, e, quel ch'è più strano, quei lucidi e sensati *Dialoghi* filosofici, che sono fra le più belle prose italiane.

S'era appena sparsa la voce della demenza del poeta, che il *Goffredo* o la *Gerusalemme liberata*, veniva data alle stampe: e, oltre il canto IV pubblicato in una *Scelta di rime* (Genova, 1579), prima, incompleto e scorretto, a Venezia nel 1580 da un avventuriere, Orazio Malaspina; poi, men scorretto ma con alcune lacune, da un amico del poeta, Angelo Ingegneri, a Casalmaggiore nel 1581 da un manoscritto procurato a Ferrara: e da una copia di questo, per cura di Muzio Manfredi, fu edito contemporaneamente a Parma. Ma la vera edizione principe della *Gerusalemme* si deve ad un altro amico del Tasso, a Febo Bonnà che, ottenuto dal poeta il manoscritto allora definitivo e fornitosi dei privilegi di S. Santità, delle Maestà Cristianissima e Cattolica, della Signoria di Venezia, del sig. duca di Ferrara e d'altri principi, lo pubblicò a Ferrara nel giugno 1581.

I Cristiani, appartenenti a tutte le nazioni europee, al cominciare del sesto anno della crociata iniziata nel 1095, dopo la presa di Nicea, Antiochia e Tortosa, eleggono a loro capo Goffredo di Buglione, e s'avanzano fin sotto Gerusalemme, ove, dopo un piccolo scontro coi difensori della città, preparano le macchine per l'assedio. Aladino, re di Gerusalemme, si accinge allora alla difesa e perseguita vieppiù i Cristiani, tra dei quali, Olindo e Sofronia, condannati al rogo, son liberati dall'eroina mussulmana Clorinda. Ma l'inferno, congiurato contro di loro, manda, per sedurre gli eroi cristiani, Armida, nipote di Idraote, mago e re di Damasco. Essa, coi suoi inganni ottiene da Goffredo per sua difesa dieci " venturieri „ i quali dovranno essere eletti o da Rinaldo, italiano (eroe estense), o da Gernando, norvega, che aspirano a succedere al capo dei venturieri, Dudone, morto in un ardito assalto sotto Gerusalemme. Ma Rinaldo, calunniato da Gernando, lo uccide e s'allontana dal campo, il quale, abbandonato ormai anche da parecchi altri eroi, scontenti di non poter seguire Armida, resta con la

sola difesa di Tancredi, che, sfidato da Argante, il maggior braccio dei nemici, lo vince. Se non che, anch'egli, la notte seguente al duello, seguendo una donna ch'ei crede Clorinda, saracena, amata da lui, ma che è invece Erminia, figliuola del re di Antiochia, già prigioniera di Tancredi e sua amante non riamata, entra in un bosco ed incappa, anch'egli, nelle insidie di Armida. Rimasti senza alcun valido sostegno, i Cristiani, costretti da Argante e da Clorinda a rinchiudersi nel loro accampamento, ed in rivolta per la creduta morte di Rinaldo, sono attaccati dagli Arabi predoni, condotti da Solimano, e quasi sul punto di essere massacrati, quando Dio, vietando ai Demoni di più oltre congiurare contro i suoi, fa giungere propizi i campioni di Armida, e Tancredi, liberato da Rinaldo. Allora gli Arabi son dispersi, e Argante e Clorinda costretti a ritirarsi in Gerusalemme. Se non che, questi ultimi pur giungono a render vano un nuovo assalto dei Cristiani ed a bruciare gran parte delle loro macchine d'assedio, non ancora ritirate. Goffredo si prepara a farne costruire delle altre, ma la selva, ove i Cristiani vanno a tagliare le travi, è incantata; e per una terribile siccità i Greci abbandonano il campo dei crociati. A tanti affanni rimedia Iddio, comandando che piova e che ritorni anche " il suo guerriero invitto „. I due messi inviati a rintracciarlo, lo trovano nelle isole Fortunate fra le braccia d'Armida (v. la figura colorata a parte) che Rinaldo abbandona, e, partendo coi messi, libera, dopo d'essersi confessato a Pietro l'eremita, la selva dagli incanti. Con le nuove macchine si assaltano le mura; Rinaldo è il primo a montarvi, Goffredo a piantarvi la bandiera; e la città è presa, ad eccezione della torre di David, ov'è rinchiuso re Aladino. Argante è ucciso in un terribile duello da Tancredi; e l'oste egiziana che accorre in aiuto di Aladino, con Armida, furente di vendetta, è pur essa sconfitta da Rinaldo che uccide anche i campioni di Armida (con cui alla fine si riconcilia) e Solimano. Con la presa della torre di David e l'uccisione di Aladino, fatta da Tancredi, Gerusalemme è liberata.

Il Tasso, temendo presenti l'*Iliade*, l'*Eneide* e tutti i poemi cavallereschi epico-classici e religiosi, che lo avevan preceduto, volle dare all'Italia quel poema epico-regolare che sinora le mancava e che è la prima e più bella epopea delle letterature moderne: un poema d'imitazione classica sì, ma non troppo ligio alle regole aristoteliche, come quelli del Trissino e suoi imitatori; un poema che ad arrecare maggior diletto (questo, anche pel Tasso, era lo scopo del poeta), doveva avere più eroi operanti ad un medesimo fine; vari episodi amorosi; il soprannaturale e il maraviglioso, ed uno stile spiritoso e vivace con contrapposti e giuochi di parole; e, innanzi tutto, un soggetto storico veramente importante e nazionale, come non era stato quello scelto dal Trissino e da qualcuno dei suoi imitatori. Nè poteva trovare un soggetto storicamente più importante della prima crociata contro i Mussulmani, perchè si trattava di una gran lotta fra l'Europa e l'Asia, che doveva condurre l'umanità o al suo maggiore incivilimento o al più vile servaggio; nè più nazionale, chè nella lotta con l'Oriente l'Italia si era trovata e si trovava più esposta alle invasioni dei Turchi. Nè la presa di Troja, nè le avventure d'Enea hanno maggiore interesse di questa lotta che se fosse riuscita favorevole ai Mussulmani avrebbe imbarbarita tutta l'Europa.

Purtuttavia (e fortunatamente) la *Gerusalemme* non riuscì, qual'ei l'aveva voluta, severamente storica, epica e religiosa. Il suo intreccio fondamentale, se da una parte è foggiato principalmente su quello dell'*Iliade* e dell'*Eneide* (Rinaldo s'allontana dal campo per ira come Achille, Gerusalemme è assediata come Troja, Argante è Ettore e Turno, il pio Goffredo è il *pius Aeneas*, ecc.), dall'altra

Rinaldo e Armida nel giardino incantato (Tasso. « Gerusalemme Liberata », XVI, 20).

Secondo un quadro di Annibale Carracci (1560-1609), nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli.

non è che un romanzo fantastico al modo ariostesco e cavalleresco. Armida è Angelica insieme e Alcina, l'una e l'altra maghe che si tirano addietro i guerrieri cristiani per allontanarli dal campo: Rinaldo è un Orlando, sviato dalla santa impresa; e Ubaldo che attraversa l'Oceano per guarir Rinaldo con lo specchio della ragione, è un Astolfo che fa un viaggio fantastico per ricuperare il senno ad Orlando: gl'incanti d'Ismeno ricordano quelli d'Atlante; come Erminia fra i pastori, Angelica e Medoro; nè vi manca l'altro mezzo ariostesco, la discordia, che produce la morte di Gernando, l'esilio volontario di Rinaldo e la cattività di Argillano. Quel poco d'eroico che ha la *Gerusalemme* è pure nei poemi cavallereschi. In fondo, il Tasso, anche senza volerlo, fu ariostesco, ma dell'Ariosto non ebbe alcune belle qualità, come la naturalezza, la semplicità, la vena, la fantasia. Egli aveva voluto dare al poema un senso serio, e nella *Gerusalemme* non v'è nessuna immagine di una vita seria e semplice; anzi gli sforzi del Tasso a raggiungere codesta serietà, mostrano il fondo frivolo e scarso della vita italiana d'allora. L'Italia papale e spagnuola, priva d'ogni libertà di pensiero e d'azione, senza nessun altro scopo nella vita, decadente, non poteva avere per forma letteraria il poema eroico, ma l'idillio: il riposo di una società stanca, la quale, mancata ogni serietà di vita pubblica e privata, si rifuggiva ne' campi. Il Tasso va in cerca dell'eroico, del serio, del reale, e trova, inconsciamente, un mondo lirico e sentimentale. Le sue belle creazioni non sono Goffredo o Rinaldo, fredde e sbiadite: ma Olindo, Tancredi, Erminia ed Armida. Olindo, amante timido, è l'eco del poeta, un'anticipazione del Tancredi, che è il vero eroe del poema, la simpatica e immortale creatura del Tasso: personaggio lirico e subbiettivo, in cui senti qualcosa di Amleto: egli è (come il Tasso) gentiluomo, gagliardo e destro, malinconico, assorto, flebile, amabile, consacrato dall'amore infelice per Clorinda, che uccide poi in duello lui stesso, senza conoscerla! Questo notturno combattimento di due amanti che non si conoscono, è dipinto con una grandezza di poesia inimitabile: il patetico arriva al colmo e strazia l'anima.

Tancredi " gode e insuperbisce „, vedendo il suo ignoto avversario gettar " in maggior copia il sangue „ (XII, 53 sgg.): ed il poeta:

Misero, di che godi? oh quanto mesti
Fiano i trionfi ed infelice il vanto!
Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti)
Di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.

Clorinda, sempre non conosciuta, ferita mortalmente, cede e vuol essere battezzata cristiana:

" Amico, hai vinto: io ti perdòn...; perdona
Tu ancòra, al corpo no, che nulla pave,
A l'alma sì: deh! per lei prega, e dona
Battesmo a me, ch'ogni mia colpa lave „.
In queste voci languide risuona
Un non so che di flebile e soäve,
Ch'al cor gli scende, ed ogni sdegno ammorza,
E gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

Tancredi accorre ad un ruscello, empie l'elmo d'acqua e ritorna al fianco del morente; ma, ahimè!:

Tremar sentì la man, mentre la fronte
Non conosciuta ancor sciolse e scoprìo.
La vide e la conobbe; e restò senza
L'voce e moto... Ahi vista! ahi conoscenza!

Anche in Erminia, amante non riamata, c'è l'impronta malinconica e pensosa del Tasso. La scena in cui ella acqueta i suoi dolori nella pace della vita campestre, è tra le più belle della poesia italiana. Errante per le campagne con le sue pecorelle, sola in compagnia del suo amore, espande le sue pene in alcune dolcissime ottave che hanno una musica nuova (VII, 19-22):

Sovente, allor che su gli estivi ardori
Giacean le pecorelle a l'ombra assise,
Ne la scorza de' faggi e degli allori
Segnò l'amato nome in mille guise:
E de' suoi strani ed infelici amori
Gli aspri successi in mille piante incise;
E in rileggendo poi le proprie note
Rigò di belle lagrime le gote.

Indi dicea piangendo: " In voi serbate
Questa dolente istoria, amiche piante;
Perchè, se fia ch'a la vostr'ombre grate
Giammai soggiorni alcun fedele amante,
Senta svegliarsi al cor dolce pietate
De le sventure mie sì varie e tante;
E dica: Ah troppo ingiusta empia mercede
Diè fortuna ed amore a sì gran fede!

Forse avverrà, se 'l ciel benigno ascolta
Affettüoso alcun prego mortale,
Che venga in queste selve anco tal volta
Quegli a cui di me forse or nulla cale;
E, rivolgendo gli occhi ove sepolta
Giacerà questa spoglia inferma e frale,
Tardo premio conceda a' miei martiri
Di poche lagrimette e di sospiri:

Onde se in vita il cor misero fue,
Sia lo spirito in morte almen felice,
E 'l cener freddo de le fiamme sue
Goda quel ch'or godere a me non lice „.
Così ragiona a i sordi tronchi; e due
Fonti di pianto da' begli occhi elice.
Tancredi, intanto, ove fortuna il tira
Lunge da lei, per lei seguir, s'aggira.

Armida è ideata dal Tasso in modo inimitabile e insuperabile: con un senso profondo di poesia, vittima della sua propria magìa, essa finisce donna, dimenticando la sua missione, e pone la sua magìa in servigio del suo amante che l'abbandona (XVI, 48-50). Nessun poeta dell'antichità espresse così al vivo il potere della bellezza o almeno l'ebbrietà ch'ella cagiona (IV, 28 sgg.). " In Armida si sviluppa tutto il romanzo di un amore femminile con le sue voluttà, con i suoi ardori sensuali, con le sue furie e le sue gelosie e i suoi odii. Nessuno aveva ancora colta la donna con un'analisi così fina nella ardenza e nella fragilità dei suoi propositi, nelle sue contraddizioni „ (De Sanctis). L'amore, insomma, sostiene nella *Liberata* una parte che non gli era stata ancora attribuita in nessun poema epico.

Anche nel bel viaggio al di là dell'Oceano, vera immaginazione moderna e degna di Camoens, il Tasso trova belle ispirazioni: e così nella predizione e nell'apostrofe a Colombo (XV, 30-32). Finalmente la descrizione di Gerusalemme è di una scrupolosa esattezza (Chateaubriand); e quella della siccità è di una verità mai raggiunta (XIII, 54 sgg.).

Intanto, mentre il poeta gemeva in Sant'Anna, nel 1584, per un dialogo del canonico capuano Camillo Pellegrino, in cui, paragonandosi la *Gerusalemme* al *Furioso*, si posponeva l'Ariosto al Tasso, s'incominciò da Lionardo Salviati e da Bastiano dei Rossi, in nome della Accademia della Crusca, allor fondatasi (1582), quella lotta contro il povero Torquato, che rimarrà sempre una macchia indelebile per quel consesso. Altri sorsero a difendere il poeta, che scrisse egli stesso

una serena *Apologia*, ma non si curò mai gran fatto, ammalato e povero com'era (la pubblicazione del poema non gli avea fruttato uno scudo!), e di amici e di nemici, e dei critici e delle critiche, che per parecchio tempo continuarono ad allagare l'Italia.

Il 12 luglio 1586 le porte dell'ospedale s'aprirono, ed il Tasso ne usciva e si recava a Mantova presso il principe Vincenzo Gonzaga che lo aveva chiesto e ottenuto dal Duca per qualche tempo. In quella corte, in sul principio, lietamente riprese i suoi lavori e finì una sua tragedia *(Il re Torrismondo)* e la pubblicò (1587); ma di lì a pochi mesi, lasciando il principe in grave imbarazzo, fuggì anche da Mantova e se ne venne a Roma (3 novembre). Di qui, nell'anno seguente, passò a Napoli per cercare di riavere parte della dote materna (della povera e buona madre ch'egli aveva perduta, forse avvelenata, quand'era bambino); e nel monastero di Monte Oliveto, dove alloggiò, scrisse il poemetto omonimo in ottave, rimasto incompiuto col I libro. Quantunque ben accolto dai signori napoletani, nel novembre ritornò a Roma; il 5 aprile 90 andò a Firenze, poi ritornò a Roma e nel 91 a Mantova, ove componeva la *Genealogia di casa Gonzaga*; e, nel decembre, nuovamente a Roma: sempre infermo, or negli ospedali, or nei conventi, malcontento e povero, e sempre in cerca di un protettore, di un sicuro ricovero e di pace! Nel gennaio 92 Matteo di Capua, principe napoletano, lo volle a Napoli; e vi si condusse, dimorando presso di lui e nella villa del marchese G. B. Manso, presso al mare. Allora incominciò un nuovo poema teologico e filosofico sulla creazione, in verso sciolto e in sette " giorni „: *Il mondo creato*, che, ispiratogli dalla prima *Sepmaine* del Du Bartas (uscita alla luce nell'80 e tradotta pur in versi sciolti italiani in quell'istesso anno), non fu pubblicato che dopo la sua morte (Viterbo, 1607), e non rimase del tutto ignoto al Milton. Fatto pontefice Clemente VIII, suo amico, ritornò a Roma: e fu protetto dai nipoti del papa, Cinzio e Pietro Aldobrandini, ai quali l'anno seguente (1593) dedicava la edizione della sua *Gerusalemme* riformata, alla cui correzione aveva atteso tutti quegli anni, non appena uscito da Sant'Anna (1586), tra le infermità e la sua vita vagabonda.

La *Conquistata* veniva dal poeta considerata come un poema che dovesse far cadere in oblìo la *Liberata*. Disposta in diverso modo la favola, fece molte aggiunzioni, mutò del tutto l'elemento cortigiano, riferentesi a casa d'Este, che l'aveva così mal pagato! Il poeta aveva anche abbracciato un nuovo principio fondamentale d'arte: per la *Liberata* egli desiderava " l'applauso degli uomini mediocri „, e cioè, come abbiam visto, che il poema dilettasse; per la *Conquistata* invece, si contentava dell'applauso " di pochi dottissimi ed intendentissimi „. Nel nuovo poema, oltre che seguire più da vicino le orme di Omero e di Virgilio, si strinse più alla storia, nè solo il fatto principale ma i particolari volle storici, ed i nomi; vi trasportò molte allegorie dalle sacre carte; aggiunse sogni; Rinaldo, troppo cavalleresco, divenne il serio Riccardo; Aladino, Ducalto; Erminia, Nicea; introdusse nuovi personaggi; accrebbe le sconfitte dei Cristiani, perchè potessero risorgere con maggiore maraviglia; rese i Pagani, e fra questi Argante, migliori; ma i luoghi amorosi e passionati, quali gli artifici di Armida, l'amor di Tancredi e quello di Erminia rimasero immutati: solo gli episodi di Olindo e Sofronia e d'Erminia fra i pastori scomparvero.

Lo stile che nella *Liberata* abbondava di concetti, di giuochi di parole e di pensieri, di antitesi, d'interrogazioni, il così detto orpello o maniera del Tasso, cioè la forma artificiosa di rappresentazione, dove l'interessante non è la cosa, ma il modo di guardarla, nella *Conquistata* peggiorava: e specialmente nelle antitesi, ricercate di proposito, e forzate. Ben pochi sono i luoghi che il poeta, mutando, abbia migliorati. E tali magagne di stile giustificano in buona parte l'abbandono in cui la *Conquistata* fu lasciata fin dal suo primo apparire. Pur tuttavia, essa s'avantaggia sulla *Liberata* per la logica rapidità della favola e per i caratteri meglio delineati: Goffredo, per esempio, non è più il *pius Aeneas*, ma orgoglioso e ambizioso, e Riccardo è più serio ed importante di Rinaldo.

Nel giugno 94, un anno dopo la pubblicazione del poema rifatto, il Tasso, peggiorato in salute, si recava per l'ultima volta a Napoli; ma nel novembre fu richiamato a Roma per cingersi, in Campidoglio, la corona decretatagli, mentre il papa gli assegnava una pensione annua ed egli veniva a transazione con chi si godeva la dote materna. Ma, ammalatosi nuovamente nel marzo, potè goder poco la sua fortuna per la prima volta apparsagli amica: e morì il 25 aprile nel convento di Sant'Onofrio, dove si era fatto condurre al principio di quel mese, e dove fu modestamente sepolto, avendo solo ai nostri giorni un monumento degno di lui.

Con la *Gerusalemme liberata*, che è insieme l'*Iliade* e l'*Eneide* italiana, il Tasso compì il ravvicinamento del poema romanzesco al poema epico classico, che era stato l'ideale inarrivabile di tutt'i poeti epici venuti in Italia dopo l'Ariosto. È giusto però riconoscere che il primo passo ad accostare il romanzo cavalleresco ai generi e modelli classici lo fece l'Ariosto istesso col *Furioso* ed i *Cinque canti*; e che i suoi continuatori affrettarono questo ravvicinamento. L'Alamanni, Bernardo Tasso e Torquato istesso nel *Rinaldo* bandirono del tutto il comico dal romanzo cavalleresco, gli dettero un intento più serio e più morale e finalmente lo conformarono alle regole aristoteliche. A codesto ravvicinamento dettero finalmente l'ultima spinta indirettamente i poemi eroicomici, come quello del Folengo, che mise in ridicolo i romanzi cavallereschi; e direttamente i poemi religiosi, come quelli del Sannazaro e del Vida, che cantarono di Cristo in istile omerico e virgiliano: e finalmente i poemi epici regolari, fatti cioè sulla falsariga di quelli classici latini e greci, come quello del Trissino che adattò un soggetto della storia nazionale sulla tela dell'*Iliade*. Così che il poema del Tasso non fu il primo, ma il più felice tentativo di ravvicinare l'epopea romanzesca alla classica.

Le Querce del Tasso in Roma, secondo un disegno di Riccardo Püttner.

2. La drammatica nel Cinquecento.

I. **La tragedia.** 1. Tragedie d'imitazione greca: la *Sofonisba* del Trissino; la *Rosmunda* e l'*Oreste* di G. Rucellai; la *Tullia* di L. Martelli; l'*Antigone* di L. Alamanni, ecc. 2. Tragedie d'imitazione latina: l'*Orbecche* e l'*Altile* di G. B. Giraldi; la *Canace* di S. Speroni e gl'imitatori del Giraldi. — 3. Tragedie di soggetto romanzesco: l'*Arrenopia* di G. B. Giraldi; il *Torrismondo* di T. Tasso. — 4. L'*Orazia* di P. Aretino.

II. **La commedia.** — 1. Le Commedie dell'Ariosto. — 2. La *Calandria* di B. Dovizi, e la *Mandragola* e la *Clizia* di N. Machiavelli. — 3. Le commedie di P. Aretino e gl'imitatori della commedia aretinesca. — 4. Commediografi fiorentini; commediografi veneziani; commediografi di altre regioni. — 5. La commedia popolare toscana e padovana; la commedia improvvisata o dell'arte.

III. **Il dramma pastorale.** — 1. Le origini e l'*Aminta* di T. Tasso. — 2. Imitazioni del l'*Aminta*: il *Pastor Fido* di B. Guarini.

I.

Delle informi produzioni tragiche anteriori al secolo XVI, in latino e in volgare, pur notevoli per una certa libertà di composizione e novità di soggetti, in massima parte storici e di storia contemporanea, dall'*Ecerinis* del Mussato alla *Panfila* del Pistoia, si era principalmente imitata la tragedia latina di Seneca: ma nel primo Cinquecento, pel risorgere degli studi ellenistici, si prese a modello, invece, la tragedia greca di Sofocle e di Euripide. Verso la metà di questo secolo, però, si ritorna nuovamente all'imitazione di Seneca per opera del ferrarese G. B. Giraldi: e per opera dello stesso, poco dopo, sorge il così detto "dramma nuovo", cioè di soggetto tutto moderno e d'invenzione.

Di modo che tutta la gran congerie delle tragedie cinquecentistiche si potrebbe dividere in soli tre gruppi: quelle d'imitazione greca, quelle d'imitazione latina e quelle finalmente di soggetto e invenzione romanzesca.

La *Sofonisba* del Trissino

1. Tipo del primo gruppo è la *Sofonisba* del Trissino (1515), la quale, non ostante il soggetto romano, è una pedissequa imitazione del teatro greco in generale, e dell'*Alceste* di Euripide e dell'*Antigone* di Sofocle in particolare.

Sofonisba, figlia di Asdrubale e moglie del re de' Numidi, Siface, è rinchiusa in Cirta, mentre il marito è sconfitto e fatto prigioniero da' Romani, quando, entra nella città, vincitore, Massinissa, già promesso sposo di lei e poi rivale di Siface col alleato di Roma. Essa allora implora da lui che le sia risparmiato l'obbrobrio di andare prigioniera de' Romani. Massinissa glielo promette, ma quando, dopo aver resistito a Lelio e Catone, che gli domandavano Sofonisba quale schiava di Roma, anche Scipione lo incalza, egli manda alla donna (già fatta sua moglie), per salvarla dall'igno-

mi dia un vaso d'argento pieno di veleno, perchè non giunga " viva nelle forze d'alcun Romano „. Sofonisba, " senza gittarne lagrime o sospiro „, beve il veleno e muore fra le braccia della sorella, cui raccomanda un suo figliuoletto, in mezzo alle donne di Cirta, che formano il coro. Massinissa, che non disperava ancora di salvarla e che meditava di farla rapire e trasportarla a Cartagine, giunge troppo tardi, e appena può menare seco il figlio e la sorella di lei.

Com'è noto, l'argomento è tolto dalla narrazione liviana (XXVIII-XXX), già divenuta poesia in un episodio dell'*Africa* e dei *Trionfi* del Petrarca, e già sceneggiata, a mo' della sacra rappresentazione, sul principio del secolo, da Galeotto del Carretto (1502). La *Sofonisba* del Trissino, all'uso greco, non è divisa in iscene ed atti, ma fan luogo di questi ultimi alcune pause, in cui il coro, che sta sempre sul palcoscenico e prende parte al dialogo, canta squarci lirici.

Benchè i difetti di questa tragedia non sian pochi, è ingiusto non convenire che nessuno dei moderni seppe trarre maggior vantaggio dai modelli greci, quanto il Trissino. Il suo coro ha lo stesso spirito e carattere di quello antico, perchè gli capita di rappresentare veramente il popolo, nel mezzo al quale vivevano, nell'antichità, gli eroi e le eroine. E così, egli serbò, unico fra gl'imitatori de' greci, la varietà metrica di quel teatro: adoperando (per il primo) il verso sciolto (che sostituisce il trimetro giambico acatalettico) nel dialogo drammatico ordinario, e brevi canzoni o la strofa di canzone nei pezzi lirici e nei cori, i quali son divisi, alla maniera greca, in strofe, antistrofe ed epodo: in fine un coro in forma di ballata. Nei cori, però, riesce migliore, che non nel dialogo, fiacco e snervato. Di tutte codeste innovazioni egli rese conto in una dedica a Leone X. Le unità aristoteliche di azione e di tempo sono scrupolosamente mantenute, ma quella di luogo non sempre; i caratteri son generalmente drammatici; qualche luogo potrebbe forse, ancor oggi, commuovere un lettore sensibile.

Sofonisba, preso il veleno, si raccomanda alle donne di Cirta, e impetra loro da Dio quiete; saluta il sole e la terra e la sorella Erminia, che avrà cura, quand'ella sarà morta, del figliuoletto suo:

O figlio, figlio, quando più bisogno
Hai della vita mia, da te mi parto...
O figlio mio, tu non avrai più madre!

Poi rivolge il pensiero alla madre lontana, al padre, ai fratelli:

O madre mia, quanto lontana siete!
Almen potuto avessi una sol volta
Vedervi ed abbracciar ne la mia morte!.....
O caro padre, o dolci miei fratelli,
Quant'è che non vi vidi!

La *Sofonisba*, ch'è il più bel titolo di gloria pel Trissino, è la prima tragedia regolare delle letterature moderne. Povera cosa dal lato artistico, essa ha una grandissima importanza storica, perchè fu l'esemplare su cui tutt'i tragici d'Europa modellarono le loro imitazioni dagli antichi. Lo Schlegel gli diede pur lode di aver trasportata la tragedia dal dominio della mitologia in quello della storia. Pubblicata, la prima volta, a Roma nel 1524, e rappresentata a Vicenza nel 62, fu ben presto tradotta in verso e in prosa; imitata in Francia, dal Mellin de Saint Gelais al Corneille ed al Voltaire, dètte occasione, in Italia, alla nota tragedia di Vittorio Alfieri.

Scritta a Roma, contemporaneamente alla *Sofonisba* e a gara con questa, nel 1515, e, come questa, in verso sciolto (qualche volta con rime baciate o rime interne o alternate), con cori in istrofe di canzone (in fine un coro in forma di sestina) e senza distribuzione di scene e di atti, è la *Rosmunda* di Giovanni Rucellai, fiorentino (1475-1525), ecclesiastico, amico intimo del Trissino, diplomatico, come lui, e ambasciatore straordinario di Leone X, del quale era familiare e parente (la madre era sorella di Lorenzo il Magnifico) a Francesco I (1520), e castellano di Castel Sant'Angelo per Clemente VII, suo cugino (1523).

La *Rosmunda* è in parte imitazione, non già dell'*Ecuba* di Euripide, come dopo L. G. Giraldi (*De poetis suorum temp.*), si è ripetuto fino ai nostri giorni, ma dell'*Antigone* di Sofocle, cui deve i suoi versi più belli, e di cui non è che un travestimento e in molti luoghi traduzione letterale. L'argomento è tolto, con alcune modificazioni, da Paolo Diacono (*De gestis Langobardorum*).

Ucciso, in una battaglia sull'Adige, il re dei Gepidi, Comundo, da Alboino, re de' Longobardi, Rosmunda, figliuola di quello, contro l'ordine del vincitore (nuovo Creonte lui, lei nuova Antigone) seppellisce il cadavere del padre, quando, sorpresa, è condotta dinanzi al re, che, fatto dissepellire Comundo, del suo teschio si forma una coppa da bere, e stabilisce, consigliatovi da un suo fedele, di sposare, invece di uccidere, Rosmunda per assicurarsi il regno di lei. Ma nel dì delle nozze, il re ebbro dal vino e dal canto encomiastico d'un suo bardo, obbliga Rosmunda a bere nel teschio paterno; e allora un antico promesso sposo di Rosmunda, Almachilde, giura di vendicarla, e, di fatto, travestito da donna penetra nella stanza di Alboino e gli taglia la testa.

La *Rosmunda*, sorella gemella della *Sofonisba*, sembra un abbozzo di tragedia con le situazioni appena accennate, le passioni non sviluppate, lunghi colloqui e poca azione. Qua e là i versi fiacchi e volgari, ma lo stile ha semplicità, agilità ed eleganza, e la lingua è purissima e propria. Essa inaugura la serie di quelle numerose tragedie italiane, in cui da un lato ci sono tutte persone buone e dall'altro tutte cattive, e la soluzione tragica consiste nel veder o gl'innocenti cader vittime dei malvagi, o questi giustamente puniti (Canello).

L'*Oreste* del Rucellai (1525).

Libera parafrasi dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, con alcune innovazioni, è l'*Oreste* che il Rucellai incominciò tra il 15 e il 20, e compì negli ultimi mesi della sua vita, non dandovi però l'ultima mano. Il modello greco s'è accresciuto, nella riduzione, pel numero dei versi di oltre un migliaio e questi sentono tutti lo stile lirico e il melodrammatico, mentre codesto stile è più appropriato nei cori, alcuni dei quali son superiori a quelli della stessa *Rosmunda* e della *Sofonisba*. Il Rucellai, miglior poeta e di gusto più fine che non il Trissino, reputando lo stile trissiniano troppo semplice e pedestre, volle rialzarlo con tutti gli ornamenti della poesia: ma, allontanandosi dal naturale, cui s'accosta solo in pochissimi luoghi, venne a cadere nell'affettato. In generale, l'*Oreste* manca di interesse, di verosimiglianza e sopratutto di movimento: e il difetto di Euripide di distendersi in moralità e considerazioni filosofiche vien qui enormemente esagerato: troppo lunghe e frequenti le parlate.

Un travestimento, infine, dell'*Elettra* di Sofocle, con qualche particolare tolto alle *Coefore* di Eschilo ed all'*Elettra* di Euripide, è la *Tullia* (anch'essa non intieramente finita: un coro che mancava, v'aggiunse Claudio Tolomei), del fiorentino Lodovico Martelli (1503), morto ancor giovane a 28 anni nel 1531, e stato già segretario del principe di Salerno. Il soggetto è tolto da Livio (I, 48) e da Dione (IV, 5): ma egli, per adattarlo al modello preso ad imitare, dovette trasformarlo qua e là.

> Egli immagina (sagrificando la storia all'imitazione del tragico greco) che Tullia, ucciso il primo marito (Tarquinio il Superbo), perchè imbelle, spinga ora Lucio Tarquinio, secondo suo marito, ad uccidere il padre di lei (Servio Tullio) e la propria sorella, moglie di quest'ultimo (Tarquinia), perchè essi gli avevano ucciso i genitori (Tarquinio Prisco e Tanaquilla), e privatolo del regno paterno.

Ma l'imitazione è pedissequa e cieca, e solo perchè deve somigliare all'Oreste greco, dopo 21 anni da che s'era consumato il delitto, Lucio Tarquinio se ne ricorda, e da Corinto, ove dimorava, se ne ritorna a Roma per compiere la sua vendetta, trucidando la regia coppia, come Oreste Egisto e Clitennestra.

Così che se il modello, con una condotta quasi simile e situazioni quasi identiche, fa un effetto prodigioso e desta vera pietà, la *Tullia* non lascia nessuna impressione e lascia freddi quando non stanca. Egli è che Oreste è trascinato suo malgrado dal Destino a compiere il suo delitto; mentre Lucio Tarquinio uccide la sorella ed il cognato, non tanto per vendicare la morte dei suoi genitori, quanto per ambizione di regnare.

Traduzioni poetiche dell'*Ifigenia in Tauride*, del *Ciclope* di Euripide e dell'*Edipo re* di Sofocle, erano intanto state già fatte tra il 24 e il 25 da un altro fiorentino, anch'esso, come il Rucellai, parente dei Medici, Alessandro Pazzi (1483-1530?), il quale scrisse pure una povera *Didone in Cartagine* (1524), che dedicò a Clemente VII, e che è semplicemente notevole per il metro, perchè così in questa tragedia, come nelle traduzioni da Sofocle e da Euripide, il Pazzi rese il trimetro giambico acatalettico, non coll'endecasillabo, come il Trissino, ma con un dodecasillabo senza accenti fissi.

L'*Antigone* [illegible]

Una bella traduzione letterale, invece, dell'*Antigone* sofoclea, veniva eseguita con uno stile semplice che tramezza quelli del Trissino e del Rucellai, ed è ad essi molto superiore per chiarezza, eleganza e forza, probabilmente nel suo esilio di Francia, dal ricordato Luigi Alamanni (1533).

[illegible]

Anche alla foggia greca, come le precedenti, cioè senza divisione in scene ed in atti, è scritta la *Merope* (1589), la migliore delle cinque tragedie di Pomponio Torelli (le altre sono *Tancredi*, *Galatea*, *Vittoria*, *Polidoro*), nobile parmigiano, conte di Montechiarugolo (1539-1608) e diplomatico de' Farnesi. Il Torelli nel trattar questo tema ebbe però dei precursori: in Antonio Cavallerino di Modena, che scrisse un *Telefonte* (1582), e in G. B. Liviera, vicentino, che compose un *Cresfonte* (1588). Il Torelli ha il merito di aver arrecato, pel primo, a questo soggetto tutte le mutazioni necessarie per renderlo veramente drammatico; se non che non intese quel ch'esso avea di più interessante, e lo trattò con uno

stile spesso goffo ed esagerato. Lo stesso soggetto, come nell'antichità avea ispirato Euripide ed Ennio, così, ne' tempi moderni, ispirò non pochi tragici italiani e stranieri, e fra gli altri, Scipione Maffei, il Voltaire e l'Alfieri.

2. Con la famosa *Orbecche* (1541) di Giovan Battista Giraldi (1504-73), professore nello Studio patrio di Ferrara e novelliere, tipo del secondo gruppo delle tragedie cinquecentistiche imitanti il teatro latino e rappresentata in casa dell'autore, dinanzi al Duca di Ferrara ed all'Alamanni, si ritorna, come dicemmo, nuovamente a Seneca, e propriamente al *Thyestes*, il qual tragico l'erudito ferrarese (nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* e nella prefazione alla *Didone*, ove espose le sue teorie drammatiche) anteponeva a tutt'i greci, perchè riputava parte sostanziale del dramma la " moralità „, messa in vista non dai soggetti, ma dai detti gravi e profondi del tragediografo latino.

L'argomento lo trasse, come per molte altre sue tragedie, dalla propria raccolta di novelle, gli *Ecatòmmiti* (II, 2), già composti, ma non pubblicati ancora. L'ombra di Selina, moglie del re di Persia, uccisa da costui perchè la lor figliuola, Orbecche, gli aveva rivelato la incestuosa relazione della madre col figlio, appare, nel preludio, con Nemesi che invita le Furie a punire il tiranno. Orbecche, intanto, avea sposato segretamente il giovane armeno Oronte e ne avea avuto due figli; mentre il re, che ignorava tutto, avrebbe voluto sposarla al re dei Parti. Scoperto il matrimonio segreto, il re si finge ammansito dalle parole di un suo consigliere, e, fattosi venire avanti Oronte coi due figliuoletti, li uccide, ed offre poi lui stesso, dono nuziale alla figlia, per consacrare la loro riconciliazione, la testa e le mani di Oronte coi morti piccini! Essa allora (non sulla scena!) col coltello che ha tratto da uno dei cadaverini, uccide il padre e, dopo avergli reciso capo e mani, viene a trucidarsi dinanzi agli spettatori.

Questa tragedia inaugura il macello e gl'incesti sulle scene italiane, che divengono, d'allora in poi, orribili e barbari ammazzatoi e sucide alcove. Il Giraldi stesso ci racconta, nel citato *Discorso* (forse pensando, con segreto compiacimento, alle prime rappresentazioni delle *Eumenidi* di Eschilo in Atene), l'impressione prodotta dal suo terribile dramma: pianti, singhiozzi, donne svenute; e si scusa di tante morti, ricordando che solo le uccisioni atroci non devono essere eseguite sulla scena. Se non che, il coro, descrivendole con una minuzia non meno atroce, è come se le mettesse sotto gli occhi degli spettatori.

Di altre otto tragedie *(Altile, Cleopatra* e *Didone; Antivalòmeni; Selene, Eufimia, Arrenòpia, Epitia)* scritte dal Giraldi, son notevoli: la *Didone* che, migliore di quella del Pazzi, ma inferiore a quella del Dolce, è, con le sue omonime, un rifacimento dell'episodio virgiliano; la *Cleopatra* che, desunta da Plutarco, come l'omonima shakespeariana *(Antonio e Cleopatra)*, non influì affatto su questa, come pretese il Klein. Delle altre, solo due, di cui parliamo appresso, son degne di considerazione; ma una sola, l'*Altile*, somiglia all'*Orbecche*, e, contemporanea ad essa, fu pur tratta dagli *Ecatòmmiti* (II, 3).

Anche qui un guerriero valoroso, Norino, ha sposato segretamente la principessa Altile, sorella del re di Siria: essi dovrebbero scontare con la vita la loro colpa, quando si scopre che Norino è figliuolo di re. Il rivale, allora, si uccide. Questa è, fortunatamente, l'unica morte che avviene in codesta tragedia, dove le situazioni sono più

commoventi, e pare che il Giraldi si volesse far perdonare gli orrori dell'*Orbecche*, componendo una tragedia a scioglimento felice.

Imitazione dell'*Orbecche*, e non meno famosa di essa, è la *Canàce* (1542) di Sperone Speroni, il rammentato critico e prosator padovano (1500-88). L'amore incestuoso di Canáce e Macareo, già soggetto di una tragedia greca e romana, avea fornito l'argomento alla XI delle *Eroidi* ovidiane. Di questa si giovò lo Speroni, fingendo, per rendere più commovente la posizione dei due amanti, ch'essi fossero pur gemelli e perseguitati da Venere, che causa il loro incesto (come l'amore sfrenato di Fedra per Ippolito, in Euripide), perchè adirato contro Eolo per la tempesta suscitata da lui contro Enea. Ma egli non seppe rappresentar bene questi due amanti, agitati dalla loro passione funesta e dai rimorsi, nè porli in situazioni veramente drammatiche. Nella tragedia, Eolo, scoperta la tresca, manda un pugnale a Canáce perchè si uccida, mentre Macareo, all'annunzio di quella morte, si uccide anche lui. Avea fatto scoprir tutto il figliuoletto dei due incestuosi, che, mandato via dalla reggia in una cesta di fiori, nell'uscirne, dètte dei gridi che misero sull'avviso Eolo. All'ombra di questo stesso bambino, lo Speroni, come il Giraldi, fa pronunziare il prologo della tragedia.

Un'innovazione arreca però la *Canàce* nella metrica. All'unico trissiniano e giraldiano endecasillabo sciolto lo Speroni unì, nel dialogo drammatico, il settenario ed il quinario, lasciando cadere qua e là qualche rima. Venne, così, a dare al suo stile un colorito più adatto ad esprimere pensieri teneri e delicati. E di questa innovazione si giovaron poi il Tasso (non nella sua tragedia, il *Torrismondo*, nella quale è pur passato, di peso, qualche brutto verso della *Canàce*), ed il Guarini, nei lor drammi pastorali. Come la metrica, così le altre non poche imperfezioni di questa tragedia furono soggetto ad aspre critiche dei contemporanei (*Giudizio sopra la tragedia di Canàce e Macareo*, 1543): cui risposero gli amici e l'autore istesso nell'*Apologia*; il quale, convenendo in alcuni degli appunti fattigli, s'indusse, poi, a dare una nuova forma alla tragedia, inserendovi un nuovo prologo, detto da Venere, dividendola in atti, sopprimendo o spostando le scene, correggendo non pochi versi.

All'*Orbecche* e alla *Canàce* si può unire la *Marianna* del poligrafo veneziano Lodovico Dolce (1508-68), che (autore di poemi epici sbagliati, ma miglior commediografo, come vedremo) avea tradotte e parafrasate quattro tragedie di Euripide (dal latino, chè non sapea di greco) e due di Seneca, di cui, dopo il Giraldi fu il più copioso imitatore, e composta anche lui una *Didone* (1547) che abbiam ricordata.

Il soggetto della *Marianna*, rappresentata con grande affluenza nel 1565 a Venezia, è tratto da Giuseppe Ebreo (*Antiquitates iudaicae*, XV, 7), e s'aggira sulla gelosia di Erode il grande, re di Giudea, per Marianna, sua moglie. Se non che, il marito è più rappresentato non come un geloso ardente di passione, ma come un freddo e furibondo tiranno. Sospettando ch'ella lo avesse tradito col suo consigliere Soemo, fa uccidere questo e presentargliene, con gran compiacimento (come nell'*Orbecche*), la testa, le mani ed il cuore; e poichè essa persiste a confessarsi innocente, le fa uccidere dinanzi la madre e i due suoi figli; e poi fa morire (finalmente!) ella stessa.

Il Dolce, però, non seppe ben scorgere i lati veramente drammatici del soggetto. Ciò non ostante, la *Marianna* è la migliore delle sue tragedie. Imitata, e rappresentata in Francia, nell'istesso anno del *Cid* (1636), e con quasi eguale successo, da Tristan l'Hermite: fu ripresa a soggetto di una sua nota e omonima tragedia dal Voltaire che la curò e ritoccò più d'ogni altra sua: ma evitò gli errori del Dolce (che non è provato avesse presente), fondandosi tutto, non sui caratteri, come il veneziano, ma sulle passioni. Conobbe la *Marianna* del Dolce, lo Shakespeare? Qualche critico vide l'embrione di Otello in Erode ed il profilo di Desdemona in Marianna (Canello).

Anche la *Dalida* (1572) di Luigi Groto, che fu pure attore e più noto col nome di Cieco d'Adria, perchè avea perduta la vista ad otto anni (1541-1585), discende dall'*Orbecche*, detta dal Groto " modello „ degli altri drammi del Cinquecento. Essa è ancor più atroce delle precedenti.

> Candaule, re della Lidia, avea già in moglie Berenice, quando sedusse e sposò Dalida, figlia del re della Battriana, che uccise, occupandone il regno. A Berenice vien tutto rivelato dal segretario Besso, che n'è ardentemente innamorato, e che n'ha in premio l'amore. Per mezzo di costui ella ha nelle mani la rivale, che lega, costringe ad uccidere i propri figliuoli, e poi fa morire. Dei morti imbandisce un pranzo al consorte, che, intanto, scoperta la colpa della moglie, ha fatto uccidere Besso e si prepara a fargliene vedere la testa; quando, nell'orribile banchetto, si avvelenano tutti e due!

Il Groto (gli si può conceder volentieri questo vanto!) ha di gran lunga superato gli orrori del *Thyestes* di Seneca e delle ricordate imitazioni italiane del Giraldi e dello Speroni (e del Dolce se la *Dalida*, " scritta in sulle porte della fanciullezza „, è posteriore alla *Marianna*): con tutto ciò egli mostra mediocri attitudini drammatiche, ed è men loquace e prolisso dei suoi predecessori.

Stomachevoli pitture erotiche, accanto ad atroci e sanguinose barbarie, offre l'*Acripanda* (1591) del giureconsulto Antonio Decio da Orte, amico di Torquato Tasso. Anche qui bambini massacrati, avvolti in un lenzuolo sanguinoso, sono arrecati innanzi ad una madre che raccoglie e mette insieme ad una ad una le membra sparse, e poi finisce per seppellirsi viva con le sue creaturine! Certo, questa tragedia meritava, com'è stato detto, dei cannibali per spettatori (Ginguené).

Fra altre molte tragedie che pur derivano dall'*Orbecche* e dal *Thyestes* e ne ritraggono, rincarandone la dose, gli eccidi e gli orrori, va molto lodata, come superiore a tutte per lo stile, le immagini ed il verso, la *Semiramide* (1593) di Muzio Manfredi, cesenate, cortigiano di Ferrante II Gonzaga, e poi segretario di Dorotea di Lorena, duchessa di Braunschweig, a Nancy (1591).

> Semiramide (come nella leggenda) è ardentemente innamorata del proprio figliuolo, Nino, e vuole sposarlo, mentre questi si è unito segretamente, da sette anni, con la principessa Dirce, e ne ha avuto due figliuoli. Semiramide appura la verità, finge di cedere, s'impadronisce della madre e dei bambini, e li uccide tutti e tre: mentre fa sapere a Nino (sperando di riconciliarselo!) che il suo amore era incestuoso, perchè Dirce era sua sorella; ma Nino riarde vieppiù di vendetta, e uccide prima la madre e amante, e poi sè stesso dinanzi ai cadaveri dei suoi cari.

Il Crébillon ed il Voltaire, che trattarono questo stesso soggetto nelle loro

omonime tragedie, non pare conoscesser l'opera del Manfredi, perchè si sarebbero certamente giovati dell'introduzione, altamente drammatica che costui fece d'una principessa amante o sposa di Nino. Del pari i tragici francesi hanno evitato l'incesto volontario, e Semiramide, presso di loro, è amante del proprio figliuolo, ignorando che sia tale.

3. Anche a capo del terzo gruppo, in cui posson dividersi le tragedie del Cinquecento, ritroviamo il Giraldi: perchè un suo dramma è, in ordine di tempo, la prima di quelle poche produzioni tragiche del tempo che siano d'invenzione propria e di soggetto romantico o moderno. Tipo di questa così detta " tragedia nuova giraldiana „ o " dramma novo „, che s'accosta per più rispetti al dramma romantico moderno, è l'*Arrenopia*, argomento cavalleresco, pur esso ricavato dagli *Ecatòmmiti* (III, 1). La scena è in Irlanda. Una donna, travestita da guerriera, si fa conoscere per molti illustri fatti d'armi e per la sua generosa passione pel marito che aveva voluto, invece, la morte di lei. A questo dramma, molto variamente giudicato, s'accosta l'*Adriana* del Groto, ricavata dalla celebre novella del Da Porto e del Bandello (II, 9), che dètte argomento alla *Giulietta e Romeo* di Shakespeare. Qui gli amanti si chiamano Latino e Adriana, vivono in Adria in un tempo remoto, ed appartengono a famiglie reali e principesche (fra queste s'aggirava sempre la tragedia del Cinquecento) in rivalità fra di loro.

Anche questo è il luogo di ricordare il *Tancredi* (1597) di Pomponio Torelli, già nominato, che avea avuto, in questo soggetto (la novella del Boccaccio di Ghismonda e Guiscardo), precursori, sulla fine del Quattrocento, il Pistoia *(Filostrato e Panfila)*, e, nella seconda metà del XVI secolo (1569), Girolamo Razzi *(Gismonda)*, e Federigo Asinari, conte di Camerano, astigiano, con un altro *Tancredi* (1587). Il Torelli si giovò di quest'ultima, sopprimendo le inverosimiglianze e dando alla chiusa un nuovo indirizzo. In Guiscardo, dopo che è stato ucciso, si riconosce quel Guglielmo, figlio del re di Sicilia, che Tancredi aveva destinato sposo alla povera Ghismonda. Questa tragedia, veramente, va posta in questo gruppo solo per l'argomento, chè per la forma esteriore, essendo scritta alla maniera dei Greci, cioè senza divisione in scene ed atti, andrebbe collocata nel primo.

Anche a questo, come libera imitazione della tragedia sofoclea, appartiene l'*Edippo* (1556) di Giovanni Andrea dell'Anguillara (1517-1572), romano, nativo di Sutri, morto di miseria in un'osteria di Roma, e autore di una celebre prolissa parafrasi in ottave delle *Metamorfosi* ovidiane (1561), e, oltre che di gustose poesie burlesche, di un prologo alla *Sofonisba* del Trissino (1562). Ma la sua tragedia, rappresentata più volte (1556, 61, 65), è una " goffa parodia di Sofocle „ (D'Ovidio), con parecchi tratti tolti all'*Edipo* di Seneca, con mutazioni e aggiunte volgari e con versi barcollanti. Essa consiste quasi tutta in loquaci racconti dei soliti messi e gentiluomini: ed a lui si può far rimontare la introduzione d'usi contemporanei e di anacronismi nella tragedia di soggetto antico. Fra i personaggi, per esempio, vi è una principessa di Andro, che il coro chiama " madama „ e " signora principessa „.

All'*Edippo* dell'Anguillara va unito, perchè l'intreccio nei tratti principali

arieggia quello della tragedia di Sofocle, il *Torrismondo* di Torquato Tasso, cominciato nel 74 col titolo di *Galealto re di Norvegia* e finito, quando egli era già malato, nell'86 a Mantova, appena uscito da S. Anna. Come imitazione del teatro classico essa dovrebbe far parte del primo dei gruppi ora ricordati, ma appartiene invece al terzo, perchè d'invenzione del poeta e per il carattere nuovo e cavalleresco. Essa, quindi, segue il tipo di tragedie, che abbiam già visto messo in moda dal Giraldi con l'*Arrenopia*. Nella tragedia, come nell'epopea, il Tasso volle essere a modo suo originale e temperò il classico col romantico (i nomi solo dei suoi personaggi son tolti dalla storia di Olao Magno: *De gentibus septemtrionalibus*, 1555).

Torrismondo, giovine re di Gozia (Svezia meridionale), sposa Alvida, figlia del re di Norvegia, non per sè, ma pel suo amico Germondo, re di Svezia, che n'era perdutamente innamorato e che, per odio di famiglia, non poteva ottenerla. Nel tornarsene al suo regno, è sbattuto da una tempesta sur un'isoletta, e qui, allettato dalle innocenti premure di colei che si credeva sua moglie, dimentica la promessa fatta all'amico, e fa sua quella donna. Tornato nel suo regno, giunge Germondo a prender per sè Alvida: ma Torrismondo lo persuade a sposare, invece, sua sorella, Rosmunda. Se non che, tutto ad un tratto, si sa che questa non è sorella di Torrismondo. Tale, invece, è Alvida, poichè il padre, per stornare la rovina predetta al regno e al fratello dall'oracolo, alla nascita d'una bambina, avea scambiata la piccola Alvida con un'altra fanciulla, ch'era appunto Rosmunda. La propria figliuola, nascosta per 10 anni in una selva, mandata poi, con un suo familiare, in lontani paesi, prima rapita dai pirati, era capitata nelle mani del re di Norvegia, che l'avea allevata. Insomma, Alvida era moglie e sorella di Torrismondo! Intanto, ella, ignara di tutto, notato il raffreddamento di Torrismondo verso di lei, e credendosi tradita e repudiata, s'uccide. E la segue Torrismondo, che, nel morire, concede al povero Germondo il suo regno, perchè sia sostegno della sventurata madre; ma questa se ne muore anch'essa, di dolore.

Il *Torrismondo*, che nel soggetto ricorda le avventure di Zerbino, d'Isabella e di Odorico del *Furioso* (XIII), ha i medesimi difetti delle sue consorelle: pel soggetto: eccidi, orrori, incesti; e per la forma: prolissità, ristagno dell'azione, cattiva connessione delle scene. Il poeta non si trasporta mai nella posizione dei personaggi che rappresenta. Manca ogni colorito locale, i caratteri sbiaditi e incerti: solo lo stile è d'un gran maestro: i cori sono belli squarci di poesia lirica. E fu perciò che in men di cinque mesi ebbe undici edizioni! (1587-88).

4. Se non " un dramma shakespeariano di larghe proporzioni, con per entro un forte alito di popolo, e di popolo romano: con passioni grandiose, con urti violenti e talvolta brutali; con vita vera e grande insomma „ (Canello), è certamente superiore a tutte quelle del suo tempo e fa parte da sè, l'*Orazia* (1546), cioè la tragedia degli Orazi e Curiazi, del famoso libellista e avventuriere Pietro Aretino, che la ritenne sempre come il suo capolavoro. Seguendo passo passo Livio (salvo che nella chiusa della tragedia), egli ottenne effetti drammatici migliori che non il Corneille che sceneggiò poi questo stesso soggetto e non lasciò di molto indietro il tragico italiano. L'*Orazia* di P. Aretino

Con la vittoria di uno dei suoi tre fratelli, gli Orazi, su i tre Curiazi, Celia ha perduto tra questi ultimi il suo fidanzato. Quando il fratello rientra trionfante in

Roma, essa gli si fa innanzi e gli rinfaccia la morte dello sposo. Orazio cerca di calmarla, ma persistendo essa ostinatamente nel suo dolore, il fratello la uccide. Per questo patente delitto è citato dinnanzi al re che nomina due duumviri a giudicarlo. Non ostante la difesa del padre, che ha ormai perduto due figliuoli e la figlia, Orazio è condannato, e il littore s'avanza già per impossessarsi di lui, quando egli

Fig. 77. Pietro Aretino. Da un quadro del Tiziano 1545 nel Palazzo Pitti di Firenze.

pronunzia le sacramentali parole: " Mi appello al popolo „; ed il popolo vien convocato dal re. Il povero padre difende nuovamente il figliuolo, che tiene abbracciato; e quando dispera di poterlo salvare, chiede di morire invece di lui. Orazio rifiuta questo sacrificio. Il popolo, intenerito a questa scena, perdona il colpevole, ma col patto ch'egli passi col capo velato sotto il giogo. Orazio respinge, indignato, questa grazia, non volendo concessa la vita a detrimento del suo onore, allorchè fra lampi e tuoni, una voce celeste (quella di Giove) ordina al popolo di calmarsi e ad Orazio di obbedire. Il suo onore, non che esser macchiato, risplenderà di nuova luce: con quell'atto egli avrà espiato il suo delitto, conservata la forza alla legge.

onorato il re, consolato il senato, rialzata la dignità del popolo e salvata la vita al padre. Orazio obbedisce e il popolo è soddisfatto.

Commovente situazione in questa tragedia è quella di Celia alla vista dell'abito del morto fidanzato, in mezzo ai trofei del fratello: essa lo avea tessuto con le proprie mani! Nè men commovente è la disperata difesa che il padre fa del figliuolo nel quarto atto. Il personaggio della Nutrice di Celia è tratteggiato con molta originalità, con una certa vivezza ed efficacia, sebbene alquanto rettorico. È un bel merito, insomma, per l'Aretino, così l'aver trattata la tragedia istorica e di soggetto romano, come l'aver spiegata una vasta tela raffigurandovi molta parte degli usi e sentimenti dei Romani. Se non che, a questa abbondanza di fatti manca assolutamente, per essere una concezione shakespeariana, tutto quello che dovrebbe avvivare questi fatti e convertire una nuda esposizione in una rappresentazione poetica e parlante.

Un'innovazione dell'Aretino riguarda il coro che, nelle altre tragedie del 500, è sempre presente su la scena alla maniera dei Greci: qui, invece, ve n'è uno delle Virtù che canta (molto freddamente, in verità), solo fra un atto e l'altro, come intermezzo. In vece del coro, l'Aretino pose sulla scena quasi in permanenza il popolo che parla spesso (ma com'una sola persona, esprimente il voler popolare), e agisce anche come attore, pronunziando la sentenza contro l'Orazio.

Lo stile dell'Aretino è migliore di quello dei suoi predecessori: fra molti versi pedestri o rimbombanti ve ne sono pur alcuni passionati; ed anche nei paragoni qualcuno ha l'energica brevità del genio; ma del genio rozzo e disordinato.

II.

Nè più originale, sebben più fortunata, la commedia che quasi sempre non è se non l'esatta riproduzione di quella di Plauto e di Terenzio, i quali pur nel medio evo avevan fatto da modello a dialoghi drammatici e a commedie scritte in latino dagli umanisti, ma rimaste sconosciute ai commediografi del Cinquecento. In mezzo a tante sventure, se l'ispirazione epica e il dolore tragico non eran possibili: fu possibile, invece, il riso. E in Italia allora si rideva troppo.

1. Il primo a dare una commedia regolare secondo il modello latino fu **Lodovico Ariosto.** La natural sua vocazione pel teatro (a dodici anni avea composto una *Tisbe* e recitatala coi suoi quattro fratelli, vestiti " a modo d'istrioni „) e a notare il comico nella natura umana, era aiutata dall'ambiente ferrarese per la predilezione che Ercole I e il suo figliuolo Alfonso mostrarono, dagli ultimi decenni del secolo XV alla metà del seguente, per le rappresentazioni drammatiche. In Ferrara furono tradotti e rappresentati per la prima volta i *Menaechmi* di Plauto nel 1486; poi l'*Amphitruo* (1487 e 1491), tradotto da Pandolfo Collenuccio, ed altre commedie antiche, finchè non venne chi potesse scriverne delle originali. E pel teatro ducale, appunto, l'Ariosto scrisse le sue commedie, dirigendone la rappresentazione e recitandone i prologhi.

Le commedie di L. Ariosto

Com'è naturale, la sua prima commedia, la *Cassaria*, composta nel 1498 e rappresentata nel 1508, risente più (fin nel titolo: " commedia della cassa „, foggiato su *Cistellaria*, *Aulularia*) dell'imitazione degli antichi, senza avere un modello diretto: scene intiere son prese dal *Poenulus*, dalla *Mostellaria* e dall'*Heautontimorumenos*.

La scena è in Grecia: i personaggi son quelli della commedia latina: i soliti schiavi bricconi, padri avari, figliuoli debosciati. Due di quest'ultimi, Erofilo e Caridoro, voglion torre ad un mezzano, Lucrano, due bellissime schiave, di cui sono innamorati. Erofilo, durante un'assenza del padre, per consiglio del servo Volpino, dà a Lucrano, come pegno del prezzo della schiava, una cassa piena di oro filato rubata al genitore. Ma mentre la schiava è condotta ad Erofilo, cinque servi di costui, ignari della cosa, la rapiscono, credendo far cosa grata al padroncino. Intanto Crisobolo torna e da Volpino gli è fatto vedere che la cassa è stata rubata e portata in casa di Lucrano. Crisobolo la ritoglie per forza a costui; che, impaurito, cede una delle fanciulle a Caridoro per esser salvato, e l'altra a Fulcio, servo di Caridoro, il quale ne avea spillato il prezzo a Crisobolo e che la consegna ad Erofilo. Più tardi la *Cassaria* (1529), rifatta in versi, fu rappresentata pure alla corte ferrarese.

Alla satira morale di Plauto e di Terenzio l'Ariosto unisce qui quella politica di Aristofane: e i pubblici magistrati, i cortigiani, ecc. (non ostante la commedia fosse recitata dinanzi al Duca) sono punti e derisi.

Benchè, per confessione dell'autore, sien imitati in gran parte dai *Captivi* di Plauto e dall'*Eunucus* di Terenzio, i *Suppositi* (cioè gli scambiati), scritti anche in prosa fra il 1502 e il 1503, ma rappresentati per la prima volta in Ferrara nel 1509, si allontanano già a bastanza dai modelli classici, pur mantenendone qualche personaggio (il parassita).

Siamo non più in Grecia, ma a Ferrara con i suoi edifici, porte e dintorni. Un giovane siciliano, Erostrato, mandato a studiare in questa città, s'innamora perdutamente d'una figliuola del ricco Damone; e, per vederla e parlarle più spesso, riesce a penetrare in quella casa quale servo (come nell'*Eunucus*), ma trova un rivale nel suo stesso professore, il ricco Cleandro, che, avendo perduto il figliuolo nella presa di Otranto, non ha eredi, e anela di riammogliarsi. Il vecchio offre una sopraddote di 2000 ducati; e il padre è sul punto di acconsentire; quando il servo di Erostrato, Dulipo, che (come nei *Captivi*) fa la parte del padroncino (frequentando, " travestito alla scolastica „, lo Studio) si presenta a Damone e gli chiede la mano della ragazza. Poichè è aiutato da un senese che si finge padre di Erostrato, e promette anche lui una sopraddote, il matrimonio si conchiude. Intanto, il vero padre giunge, e Damone, scoperte le relazioni già molto inoltrate tra la figliuola e il finto servo, va su tutte le furie, ma tutto ritorna in calma, quando il vecchio Cleandro da certe parole del padre di Erostrato ch'era ricorso a lui perchè sostenesse le sue ragioni contro il falso Erostrato, viene a capire che Dulipo, il vero servo e suo scolare, è il figliuol suo perduto. Non essendovi allora più nessuna ragione perchè Cleandro si riammogli, sposano invece i due amanti, già da qualche tempo marito e moglie.

Rappresentati, rifatti in versi, dieci anni dopo (1519) a Roma, nel Vaticano, con le scene dipinte da Raffaello ed alla presenza di Leon X, che non si scandalezzò punto degli equivoci osceni del prologo, i *Suppositi*, commedia d'intreccio, come tutte quelle del 500, con i caratteri appena abbozzati, furono ben presto tradotti in inglese (1566), e dettero occasione allo Shakespeare, che ne prese scene

e situazioni intere, di scrivere la sua giovanile *Selvatica domata*, commedia di carattere e piena di vita e di verità.

Più originale e indipendente fu l'Ariosto nelle successive commedie, che abbiamo nell'unica redazione poetica. Il *Negromante*, inviato a Leone X il 16 gennaio 1520, a richiesta di lui, cui eran piaciuti i *Suppositi*, ma non rappresentati a Roma (forse per le allusioni troppo pungenti contro la corte papale) sì bene a Ferrara nel 1530, è il primo tentativo di una commedia satirica di carattere, in gran parte originale, perchè mette in ridicolo l'astrologo, personaggio ignoto alla commedia degli antichi, e l'astrologia giudiziaria, cui in pieno Rinascimento credeva, con gran parte degli Italiani, tutta l'Europa.

Se non che, il suo maestro Iachelino, l'astrologo, la figura più importante della commedia, a cui ricorrono, per esser tolti d'imbarazzo e d'affanno, Cinzio, sposo segreto di Lavinia, e palese di Emilia, ricca ereditiera, ma ancor fanciulla, nonostante abbia un marito; Massimo, padre adottivo di Cinzio che gli ha fatto credere essere gravemente ammalato, e il ricco Camillo, innamorato di Emilia; è un impostore troppo grossolano, e non si capisce come tanta gente possa essere ingannata da lui. Egli, dunque, fa portar Camillo in una cassa alla casa dell'amante, Emilia; perchè, scoperto da Cinzio, possa essere bastante ragione ad annullare quel matrimonio; ma la cassa è portata invece in casa di Lavinia. Di qui scandali e riconoscimenti, pe' quali si trova che Lavinia è figlia di Massimo. Allora questi accorda volentieri sua figlia a Cinzio, ed il padre di Emilia acconsente che costei sposi il suo Camillo. L'astrologo che crede aver fatto un bel colpo, avendo mandato il servo a saccheggiare la casa, rimane scornato, perchè il servo prende la via opposta a quella del padrone.

La *Lena*, il cui soggetto e i caratteri appartengono anche non al tempo greco-romano, ma del tutto al 500, rappresentata per la prima volta a Ferrara nel 1529 (Francesco d'Este, figliuolo di Alfonso I, ne recitò il prologo) e poi nel 31, è una satira sociale, in cui si trovano maggiormente sviluppate le caratteristiche dei personaggi.

Lena, moglie di Pacifico, è ganza di Fazio, vecchio e ricco, che le affida la bella figliuola Licinia per ammaestrarla nei lavori domestici. La Lena invece la vende per 25 fiorini all'innamorato Flavio, ma richiede prima il denaro. E Flavio manda a vendere i suoi abiti pel servo Corbolo, e rimane presso la Lena svestito. Corbolo, credendo di far bene, cerca con un'astuzia di tor danaro dal padre di Flavio, ma è scoperto e cacciato via, mentre il padroncino aspetta. Finalmente messo in una botte dal marito della Lena, Flavio è portato in casa di Fazio, ove può trovarsi con la sua Licinia. Fazio scopre tutto: s'adira, ma poi tutto s'accomoda col matrimonio dei due amanti.

La *Lena* è la commedia più immorale fra le ariostesche, piena d'indecenze e di espressioni equivoche.

L'Ariosto, morendo, lasciò incompiuta una quinta commedia, *I studenti*, che fu poi terminata dal fratello Gabriele e dal figlio del poeta, Virginio, che chiamò la commedia l'*Imperfetta*: ma di lui non ci rimane che il solo prologo. Quella che abbiamo tuttora, è quella che fu completata da Gabriele che le dette il nome di *Scolastica*. L'opera di Gabriele si ridusse a sviluppare lo scioglimento già preparato e preveduto (a. V, sc. 4ª-5ª): di modo che può considerarsi come tutta di Lodovico. È un bel quadro di costumi, e la migliore fra quelle dell'Ariosto, specialmente per il disegno dei caratteri. I sentimenti sono più puri

ed onesti, l'argomento tutto italiano, moderno, vivo: e nulla, se non la forma, accusa l'imitazione classica.

Anche nella *Scolastica*, come nelle altre commedie ariostesche, vi sono tratti satirici sui costumi di Ferrara e d'Italia, ed è notevole quel domenicano che dissuade il vecchio Bartolo di andare a Roma per ottenere dal papa l'assoluzione di un suo peccato di gioventù, perchè, potendo dargliela lui, schiverà così la fatica del viaggio:

> Ben si potrà commutare a qualche opera
> Pia. *Non si lascia al mondo sì fort'obbligo*
> *Che non si possa sciôr con l'elemosine.*

Non altrimenti nei noti versi del 2° prologo del *Negromante* che si doveva recitare dinanzi al pontefice, si ride delle indulgenze che, bandite da Leone X, furono il segnale della rivolta in Germania. Esse s'accordavano:

> . . . . . per un prezzo
> Che più costan qui, il maggio, le carciofole!

Tutte le commedie dell'Ariosto sono scritte in endecasillabi sdruccioli senza rima (le due prime furono stese la prima volta in prosa), che arieggiavano la andatura del verso comico latino, il trimetro giambico acatalettico. E così i commediografi successivi o scelsero la prosa come riproducente il linguaggio parlato, o gli endecasillabi piani e gli sdruccioli.

2. Nel *Negromante*, come abbiam visto, l'innamorato Camillo era portato in casa dell'amante in una cassa. Questo stratagemma l'Ariosto lo toglieva ad un'altra famosa commedia, la *Calandria*, di un suo amico, cliente dei Medici, abile diplomatico, gran burlone e uomo di mondo, poi cardinale: Bernardo Dovizi (1470-1520), detto il Bibbiena dalla sua patria nel Casentino. Essa fu rappresentata, la prima volta, splendidamente ad Urbino il 6 febbraio 1513, cioè sette anni prima della commedia ariostesca (1520), con un prologo di Baldassarre Castiglione (quello, lucianesco, dell'autore giunse tardi, e non fu pubblicato mai innanzi alla commedia), che descrisse anche quella festa in una sua notissima lettera.

La *Calandria*, cioè la commedia di Calandro, un marito sciocco (derivato, col nome, dal Calandrino del *Decameron*, dal quale il Bibbiena ricavò pure molte situazioni e motti arguti), è una delle tante imitazioni che nel Cinquecento si fecero dei *Menaechmi* plautini, con la differenza però che i due gemelli nella commedia italiana, Lidio e Santilla, sono di sesso differente, onde maggiore comicità.

> Dispersi nella presa di Modone, e capitati a Roma senza saperlo, l'una veste da uomo, e, facendosi chiamare col nome del fratello, deve sposare la figlia del suo benefattore; mentre Lidio, vestito da donna e col nome della sorella, può liberamente amare Fulvia, moglie di Calandro, che viene ad esser rivale della moglie, perchè innamorato cotto della finta Santilla. Un bell'originale, il servo di Lidio, Fessenio (che deriva dai boccacceschi pittori Bruno e Buffalmacco), raggira qui Calandro (come quelli Calandrino). Poichè Fulvia si volge per errore al falso Lidio, cioè alla Santilla, avviene che la donna corre in cerca della donna e l'uomo dell'uomo. Se non che, Lidio è sul punto di essere scoperto con la sua amante, quando Santilla, riconosciuto il fratello, si sostituisce prontamente a lui. Allora, fatto pubblico il loro vero stato, Santilla sposa il figlio di Fulvia, e Lidio, che continuerà ad essere l'amante di costei, la figlia di Perillo.

La *Calandria*, più che una commedia, è una farsa ripiena di facezie buffe ed oscene. È scritta in prosa, perchè " rappresenta cose familiarmente dette e fatte „; il dialogo è caldo e vivace: lo stile elegante e facile, sebbene nei monologhi ricercato e boccaccevole; ma l'argomento è immoralissimo, gli equivoci indecenti e le oscenità troppe. Ove non si sapesse qual libertà di costumi dominava nelle corti del Cinquecento, sarebbe molto da meravigliarsi che simili cose fossero scritte da chi pochi mesi dopo otteneva il cappello cardinalizio; e ascoltate da onestissime dame, come nel 1513 ad Urbino dalla pudica Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino; o nel 1514 (quando fu rappresentata a Roma, in Vaticano nelle stanze dell'autore) dalla cognata di lei, la coltissima Isabella d'Este, marchesana di Mantova, e dal papa istesso e dai cardinali che ne smascellarono dalle risa, mentre il tuono della Riforma rumoreggiava lontano nella patria di Arminio. Nè se ne scandalizzarono punto Enrico II e Caterina dei Medici, alcuni anni dopo, nel 1548, quando assistettero a Lione ad una nuova rappresentazione, eseguita dai comici italiani. La *Calandria* era allora già stata rappresentata altre quattro volte in Italia: a Mantova (1520, 32), ed a Venezia (1521, 22): e, pubblicata per le stampe nel 1521, ebbe sino allo scorso secolo oltre 12 edizioni.

Nel trasportare dal *Decameron* caratteri e situazioni (non lo stile) nella commedia, il Bibbiena fu seguìto, ma con maggiore profondità, accorgimento ed arte, da Niccolò Machiavelli, l'insigne patriota e politico fiorentino, la cui *Mandragola*, scritta dopo il 1513 e probabilmente tra il 1519 e 20 (quando fu rappresentata a Roma dinanzi a Leon X) e pubblicata per la prima volta a Roma nel 1524, è stimata la più bella ed original commedia della letteratura italiana, superiore (fu detto) anche a quelle di Aristofane (Voltaire), e inferiore solo a quelle del Molière. Il maggior dei suoi pregi consiste in ciò ch'essa è commedia di carattere e d'intreccio, egualmente fusi assieme, mentre le commedie del 500 son quasi tutte esclusivamente d'intreccio: i caratteri son vivi e veri, lo stile semplice e serrato, tutto motti ed arguzie. Oltre a ciò, all'opposto della *Calandria*, ch'è oscena senza alcun fine, la *Mandragola* colle sue oscenità ha un fine morale, perchè vuol ritrarre la profonda corruzione sociale dell'Italia nel Cinquecento.

Paolo Giovio racconta che a Firenze eran ben noti i personaggi che il Machiavelli aveva posti sulla scena. Callimaco, brillante e giovane cavaliere fiorentino, vissuto alcun tempo a Parigi, ritorna in patria nel 1504, tutto infiammato d'amore per la bellezza onesta e saggia, che ha intesa decantare, di Lucrezia, giovane moglie d'uno sciocco e presuntuoso dottore in legge, il vecchio Nicia, il quale non potendo consolarsi di rimaner senza figliuoli, ha inutilmente consultato tutt'i medici, praticati tutt'i rimedi, fatte offerte e preghiere ai santi. Ora vorrebbe provare i bagni, quando (per un tranello ordito da Ligurio, familiare della casa) gli si presenta Callimaco camuffato da medico, e gli propone come rimedio sicuro contro la sterilità, sperimentato già da molte dame e fin dalla regina di Francia (questo decide messer Nicia), una pozione dell'erba mandragola. E poichè chiunque avvicinerà la prima volta la donna che ha preso quella bevanda, morrà avvelenato, messer Nicia acconsente che sia introdotto nella stanza maritale il primo giovinastro (che, come si capisce, sarà Callimaco) incontrato per via, la sera stabilita, e di tenerlo rinchiuso sino al mattino. Lucrezia, ingenua e pura sino allora, e rassegnata ad accontentare il marito

per le persuasioni della madre, una donna semplice, e del loro confessore, il tristo fra Timoteo, corrotto dai danari di Ligurio, è la prima a rallegrarsi della nuova vita, e non si oppone punto alla proposta di messer Nicia che Callimaco li visiti giornalmente (gli dà perciò la chiave di casa), poichè ha reso loro, come medico, un tanto servizio !!

Qui i personaggi son tutti moderni, non hanno che fare con i tipi della commedia classica, e ricordano invece, come abbiam detto, quelli delle novelle boccaccesche. Il dottor Nicia somiglia un poco a maestro Simone e al Calandrino del Boccaccio; fra Timoteo a frate Alberto da Imola; Callimaco s'innamora di lontano di Lucrezia, come appunto il Ludovico del *Decamerone* (VII, 7), che, anche stando a Parigi e sentendo elogiare la bellezza di madonna Beatrice, moglie di Egano bolognese, se n'innamora, e, recatosi a Bologna, giunge a possedere la donna amata. Anche l'altra situazione di Callimaco, che, ottenuta con inganno Lucrezia, riesce con un eloquente discorso ad avere il suo amore, è del tutto identica a quella di Ricciardo Minutolo e della moglie di Filippello Fighinolfi del Boccaccio (II, 6). Ligurio, poi, è uno scroccone pieno di talento e di astuzia, felicissime in tutte le sue invenzioni, non uno dei soliti servi plautini, passati di peso nella commedia cinquecentistica.

Il meglio delineato di tutt'i caratteri, il più interessante, è fra Timoteo, uno dei precursori dell'immortale Tartufo. Indotto da danari e dalla sua perversità, per amor di Dio e della sua chiesa, egli persuade Lucrezia a commettere l'adulterio e a cagionare (com'essa crede) la morte ad un povero giovane! Quando tutto è compiuto, tutt'i personaggi della commedia entrano in chiesa, con il frate a capo, a rendere grazie di un giorno così felice! E come dire che sotto questo non si nasconda la satira più sanguinosa della corruzione dell'ordine ecclesiastico, la quale il Machiavelli ha additata altrove come principal cagione della perdita della libertà e indipendenza italiana? Se nelle sue *Storie* (lo vedremo) mostra la malattia politica, e nei trattati e nei discorsi i rimedi, nella *Mandragola* ha voluto additare la malattia morale dell'Italia.

Uno scopo morale ebbe anche nella sua seconda commedia, la *Clizia*, rappresentata a Firenze nel 1525, che, per confessione dell'autore (II, 3), fa seguito alla precedente; ma l'è inferiore dal lato artistico. E come nella *Mandragola* additò i cattivi effetti d'una famiglia mal formata, così in questa il modo di formarne una buona. L'intrigo, su per giù, quello della *Casina* di Plauto: la rivalità d'un vecchio e del figliuol suo nell'amare una giovane capitata in casa; il vecchio svergognato per opera della moglie; il figlio, appagato, sposa la giovane, riconosciuta nobile. L'azione, però, nella *Clizia*, è più compiuta (il figliuolo, assente nella *Casina*, qui è presente), i caratteri son resi moderni e italiani e accostati alla realtà: mentre in Plauto son sempre gli stessi tipi della commedia nuova d'Atene.

3. L'Ariosto, il Bibbiena e il Machiavelli furono i fondatori della commedia italiana del 500. I loro successori, e furon mille, seguirono, senz'altro, la via aperta da essi, o imitando la commedia latina o le imitazioni e derivazioni più o meno libere fattene allora dai cinquecentisti italiani: quasi nessuno calcò una via propria e fu veramente originale, tranne Pietro Aretino.

Come nella sua tragedia l'*Orazia*, così nelle commedie egli è uno dei pochi che non si rende perdutamente ligio al teatro latino. Il suo, però, non è un proposito determinato, ma effetto della scarsa sua cultura classica. Egli ritrae dalla realtà con pochi tratti, ma senza profondità e frettolosamente, tipi e figure del tempo: di modo che le sue commedie, scritte senza molta fatica, disegno e meditazione, hanno, più che altro, interesse storico.

Il *Marescalco* (1533) ci mostra un laboratorio, maniscalco del Duca di Mantova, costretto dal padrone, per ischerzo, a sposare, ma quando gli sposi son per baciarsi, si scopre che la sposa è un paggio.

La *Cortigiana* (1534) è una satira della Corte di Roma, ove vorrebbe essere ammesso lo sciocco senese messer Maco (un grammatico, pedante di Aonio Paleario), che, per questo, si fa ammaestrare dal pittore maestro Andrea (un tipo storico, un bell'umore, amico dell'Aretino); mentre, contemporaneamente, un altro sciocco, messer Parabolano, spasimante per una Livia, è burlato dal suo servo, il Rosso (pure personaggio storico), il quale, invece che dalla bella, lo fa ricevere, con l'aiuto della mezzana Alvigia, dalla moglie del fornaio. Dalla mezzana bigotta Alvigia, dalle altre sue consorelle e dalle cortigiane che l'Aretino ritrae (era il suo ambiente) con molta abilità e buona riuscita, il satirico francese Mathurin Regnier ricavò, in una sua celebre satira, il noto personaggio di Macette, la vecchia cortigiana ipocrita, sorella di Tartufo.

Padre di costui è, invece, l'*Ipocrito* (1542), uno scroccone, mezzo prete, qualche cosa del gesuita, con sempre in bocca la parola " carità „, egli, successore del parassita, s'insinua nelle famiglie per ricavarne il pranzo e le mance; e, poichè fa anche il ruffiano, giunge a porre nelle mani dell'innamorato Zefiro la sua Annetta, figlia di Liseo, suo protettore, cui propone anche dei matrimoni per le altre figliuole, ed ha appreso a non meravigliarsi mai di nulla e di dir sempre *todo es nada*. Se non che, quantunque volgare egoista, non fa nulla di male come Tartufo, ne è ritratto con molta cura, sicchè non riesce il personaggio principale, come dovrebb'essere ed è nella commedia del Molière, che conobbe certamente l'*Ipocrito* e se ne giovò per creare il suo immortale personaggio.

Nella *Talanta* è, finalmente, disegnata la cortigiana di questo nome ed il suo amante, il capitano Timea, un *miles gloriosus*; ma la commedia, ben lavorata solo nei particolari è interessante per la conoscenza della vita popolare del tempo: nel suo insieme è prolissa, sovrabbondante di episodi.

Una serie di riusciti quadri domestici e di figure ritratte dal vero ci presenta il *Filosofo* (1546), riproducente, in una delle due storie che pone in iscena l'Andreuccio di Perugia del *Decameron* (II, 5), il cui protagonista (l'Aretino, per additar la sua fonte, lo chiama Boccaccio) è burlato da una cortigiana che gli si spaccia per sorella; mentre, nell'altra storia, ci si mostra un filosofo bibliomane, Plataristotile, che per i suoi libri trascura la moglie e vien da questa fatto rinsavire.

Imitatori delle commedie aretinesche

Come imitazioni della commedia aretinesca, cioè rappresentazioni della realtà volgare, di cortigiane, di ruffiane, e delle mariolerie di queste e dei soliti servi contro vecchi innamorati, si possono ricordar qui la *Ruffiana* (1552) d'Ippolito Salviani (1514-1572), romano e medico del papa; l'*Ermafrodito* (1549), i *Contenti* (1549) e la *Fantesca* (1557), sotto le cui vesti si nasconde un giovane che così giunge penetrare nella casa dell'amata (1549, 57), di Girolamo Parabosco (1524-60), piacentino, musico, poeta e autore di altre cinque commedie (la *Notte* [1546], il *Viluppo* [1547], il *Marinaio* [1550], il *Ladro* [1555], il *Pellegrino*

[1552]), novelliere: la *Trinuzia* (dalle tre nozze) di Agnolo Firenzuola (1493-1548?), fiorentino e amico dell'Aretino, novelliere e burlesco, come diremo, la quale ricorda anche la *Calandria* (mentre imitazione e spesso libera traduzione dei *Menaechmi* plautini sono i *Lucidi* dello stesso autore); e finalmente la *Leonida* (1583) di Benetto Ghirardi, le quali hanno tutt' i pregi (figure disegnate dalla realtà) e i difetti (prolissità e disorganizzazione) delle commedie aretinesche.

Per aver portato sulla scena persone vive realmente, ritratte molto bene, e non aver imitata pedissequamente la commedia latina anche il marchigiano Annibal Caro, di cui riparleremo, si può mettere fra gl'imitatori delle commedie dell'Aretino, delle quali però non ebbe l'intenzione satirica.

Negli *Straccioni* (1544?) rappresentò due vecchi fratelli di Chio (Giovanni e Battista Sciotti), tutti laceri e sudici, che vivevano a Roma e menavano innanzi un processo contro i Grimaldi di Genova, quando, vinta la lite, diventano tutto ad un tratto ricchi e felici, e son circondati, per vari casi inaspettati, da parenti che beneficano.

E così pure il celebre filosofo Giordano Bruno (1548-1600), di Nola, può dirsi seguace dell'Aretino come rappresentatore della realtà volgare, ritraendo egli specialmente il tipo aretinesco del *pedante*, nel suo *Candelaio*, pubblicato a Parigi nel 1582.

Personaggio principale di questa è Manfurio, con cui prese di mira specialmente il pedante, che, figliuolo del Rinascimento, sebbene non interamente ignoto al mondo classico (nelle *Bacchides* di Plauto), nel Cinquecento fu messo in derisione dalla poesia fidenziana (di cui parleremo), dalla novellistica e finalmente dalla commedia dell'Aretino che ce ne presenta la personificazione più perfetta. Questo Manfurio, poveromo che, pedante ostinato, parla un linguaggio a metà latino e a metà italiano, è messo in mezzo e crudelmente raggirato da quattro furfanti che gliene fanno di ogni colore, lasciandolo, infine, derubato, burlato, bastonato, ma sempre pedante, sino all'ultimo sproloquio, con cui accomiata gli spettatori. Due altre azioni son congiunte a questa, e tutte rappresentano tre forme dell'eterna pazzia umana: quella del vecchio Bonifacio che, abbandonando la sua bella sposa Carubina, corre dietro ad una cortigiana, ma da un mago e da una mezzana viene anch'esso burlato e costretto a chieder perdono alla moglie ed all'amante di lei; e l'altra dell'avido Bartolomeo che, credendo di aver imparato l'arte di far l'oro da un truffatore, lo paga profumatamente, ma, lasciato in asso, cade anche lui nelle mani dei furfanti, ed è depredato e malmenato.

4. Firenze, sede di una lingua vivace, pronta ed arguta, fu la patria della maggior parte dei commediografi cinquecentisti. Donato Giannotti (1492-1573), storico ed esiliato, come il Machiavelli, pur nell'esilio divenne commediografo, e tenendo presente la *Clizia* del suo concittadino, scrisse il *Vecchio amoroso* (1536), imitazione anche del *Mercator* e della *Mostellaria* di Plauto. Nello stesso anno (1536) Lorenzino dei Medici, il famoso Bruto del secolo XVI, dettò, per le nozze di quel cugino Alessandro, duca di Firenze, che un anno dopo doveva assassinare, l'*Aridosia* (dal nome di un avaro più *arido* della pomice), che, libera imitazione della *Aulularia*, coi motivi tratti dalla *Mostellaria* e dagli *Adelphi* di Terenzio, è originale nelle situazioni e nello sviluppo dei caratteri, ritrae dalla realtà, ha comicità spontanea e spiritosa, dialogo vivace: è, insomma, una delle

migliori commedie del tempo. Luigi Alamanni, che abbiamo già conosciuto, scrisse anch'egli, verso il 1550, una commedia, la *Flora*, senza aver dinanzi nessun determinato originale latino, ma tenendosi nella cerchia delle solite figure e intrighi classici, e riproducendo in italiano i giambici ottonari e senari dei latini.

Il grazioso prosatore Giambattista Gelli (1498-1563), calzaiolo, poi nell'Accademia fiorentina lettore di Dante, fu anch'esso imitatore del Machiavelli, una cui commedia, non compiuta, si dice ch'ei terminasse e desse per sua, col titolo *La Sporta* (1543), libera imitazione dell'*Aulularia* di Plauto, con qualche figura desunta dalla vita reale. Dalla *Clizia* del Machiavelli egli confessa aver tratto l'argomento della seconda sua commedia, l'*Errore* (1555), di poca importanza.

Francesco d'Ambra (1500?-1558), anch'esso della stessa Accademia, di cui fu consolo (1549), nelle sue commedie in prosa: il *Furto* (1544), i *Bernardi* (1547), la *Cofanaria* (1558?), fa mostra di grande abilità nell'inventare nuovi incidenti, e provocare una gran confusione comica mediante scambio di persone, malintesi, false accuse: ma con tutto ciò desta interesse, perchè rapido e vivace.

Imitatore, invece, dell'Ariosto fu uno dei nostri migliori poeti burleschi, il più felice imitatore del Berni, e novelliere, Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca nell'Accademia degli Umidi (1503-1584), di professione farmacista. Poco provvisto di cultura classica, e ricco, invece, della moderna, di cui era entusiasta, visse rinchiuso nel ristretto ambiente fiorentino, ch'egli adorava, fu, e in teoria, avverso alla riproduzione del teatro comico romano " nemico degli antichi „ e dei loro fautori: ma, in pratica, imitando gl'intrecci e i caratteri delle migliori commedie del tempo (secondo lui quelle dell'Ariosto, del Bibbiena, del Machiavelli, di Lorenzino dei Medici), ne usò più d'uno degli artifici, specialmente le agnizioni. La *Gelosia* (1550), una burla ad un vecchio geloso, è imitazione dell'episodio ariostesco di Ginevra di Scozia (*Orl. Fur.*, v), ha analogie co' *Suppositi* dell'Ariosto e col l'*Assiuolo* del Cecchi, pubblicato in quell'istesso anno ma recitato prima (1547), e fu tradotta in Francia da Pierre Larivey, uno dei più notevoli commediografi francesi del sec. XVI, ma fiorentino di origine (Giunti = L'arrivé), nel *Morfondu*. *La Spiritata* (1560), una ragazza che si finge indemoniata, per non sposare un vecchio, è imitazione dell'*Aridosia*, e riproduce, cioè, l'*Aulularia* e la *Mostellaria* fuse assieme. *La Strega* (1540-50), la migliore, ci ricorda tre commedie dell'Ariosto: il *Negromante*, la *Scolastica* e i *Suppositi*. Dall'ultima delle quali deriva la *Sibilla* (1553?). La *Pinzochera* (1540-66), una delle più belle, ci rimena alla *Cortegiana* dell'Aretino, al *Decameron*, alla *Calandria*: a questa ultima ed ai *Suppositi*, i *Parentadi* (1566?), commedia giovanile, classicheggiante. L'*Arzigogolo*, ormai ritenuta del Lasca, che prima ne aveva cacciato una farsa (la *Giostra*?), rappresenta uno scaltro contadino che, come il pecoraio Thibaud Aignelet d'una farsa anonima francese del secolo XV, *Maistre Pathelin*, insinuato dal suo avvocato di fingersi pazzo in un giudizio fischiando sempre, fischia anche, quando costui gli chiede due scudi per sua mercede. Il Lasca conobbe questa burla dalle *Facezie* raccolte dal veneziano Ludovico Domenichi (1548), suo amico. Un'altra sua farsa, il *Frate*, è uno scherzo osceno, sul gusto della *Mandragola*, e fu attribuito al Machiavelli (la così detta *Commedia in prosa*). Punto originale, dunque, più decente e con minor spirito comico, anche il Lasca non ha altra importanza che per la lingua, vivace, festevole, fiorentinissima.

Contro lo storico Benedetto Varchi (1503-1565), autore di una commedia scipita, prolissa e fredda, ma molto morale, la *Suocera* (1557 ?), traduzione e derivazione dell'*Hecyra* di Terenzio, il Lasca avea diretto il prologo della *Strega*. Il Varchi, con Bernardino Pino da Cagli, autore di una commedia onesta e originale, *Gli ingiusti sdegni* (1553), e con Girolamo Razzi (1527-1611), autore di tre commedie la *Balia* (1560), la *Cecca* (1563) e la *Gostanza* (1565), troppo serie, ma non troppo morali (altre, però, ne dovè scrivere anche dopo fattosi frate in Santa Maria degli Angioli di Firenze), voleva bandita l'immoralità dalla commedia che, secondo lui, doveva essere scuola di virtù.

Imitatore del Machiavelli e dell'Ariosto fu pure Giammaria Cecchi (1518-1587), notaio, il più fecondo, facile e versatile drammaturgo del tempo, ed autore anche di farse *(I malandrini* e *La romanesca)* e di sacre rappresentazioni, ch'egli trasformò, dividendole in atti, innestandovi i personaggi della commedia (*La morte del re Acab*, *L'esaltazione della Croce*, *Il figliuol prodigo*, suo capolavoro). L'*Assiuolo* (1550), così detto pel grido ridicolo dell'assiuolo *(chiù, chiù, chiù)*, che un vecchio dottore, ammogliato e innamorato, dovrebbe rifare per essere aperto dalla sua amante, ma questa lo lascia invece fischiare e battere i denti pel freddo in un cortile, di notte, mentre la moglie lo tradisce con un giovanotto: è desunto da parecchie novelle del Boccaccio. " Non cavato nè da Terenzio nè da Plauto „ (com'egli dice) ma riproducente dal vero " un caso nuovamente accaduto in Pisa „ e nella fine somigliante alla *Mandragola*, l'*Assiuolo*, insieme con questa, fu rappresentato a Firenze nel 1515 dinanzi a Leone X, di ritorno da Bologna. Ma in altre delle sue ventuna commedie in prosa e in versi, nella cui composizione diceva non impiegar più di dieci giorni, seguì invece i modelli latini, come i *Dissimili* tolti dagli *Adelphi;* il *Martello* dall'*Asinaria;* i *Rivali* dalla *Casina;* gl'*Incantesimi* dalla *Cistellaria;* gli *Sciamiti* in parte dalla *Mostellaria;* la *Dote* da quest'ultima e dal *Trinummus;* dal quale e dai *Menaechmi* e dall'*Andria* la *Moglie;* e la *Stiava* dal *Mercator*. In quelle di sua invenzione, fondate su avvenimenti recenti occorsi a Firenze, a Siena, a Pisa e a Roma, la tela è oltremodo imbrogliata. Esperto a condurre innanzi senza sforzo un'azione scenica, vivace nel delineare caratteri diversi, padrone di tutte le vivezze del parlare toscano, egli dovette principalmente la sua riuscita presso i Fiorentini, all'aver rappresentato i loro costumi e adoperato il lor linguaggio, vivo e parlato. I modi di dire popolari, scultori e comici, sono una vera miniera, ed una delle principali attrattive così nelle commedie del Cecchi, come degli altri commediografi fiorentini. Fra questi ricordiamo anche il Doni per lo *Stufaiuolo*, imitazione dell'*Assiuolo;* ed il Salviati per il *Granchio* e la *Spina* (1566).

Dopo Firenze, il principal centro di commediografi, nel secolo decimosesto, fu Venezia. Oltre i *Simillimi* (1548) del Trissino, altra imitazione dei *Menaechmi* plautini, scritta in versi sciolti e col coro a modo della commedia greca antica; e le ricordate del Parabosco: abbiamo commedie di Ludovico Dolce, di Ludovico Domenichi e di Ercole Bentivoglio, quest'ultimo di nascita bolognese, ma vissuto lungamente a Venezia. — Delle cinque del Dolce (1508-68), scrittore poligrafo, ma che meglio riuscì nelle commedie, il *Capitano* (1545), in endecasillabi sdruccioli, è il *Miles gloriosus* di Plauto col colorito del secolo e allusioni a fatti e perso-

naggi contemporanei, ed il *Marito* (1545), pure in versi, è l'*Amphitruo* plautino con molte parti originali: in quest'ultima, in luogo degli Dei che assumono le figure del padrone e del servo, vi sono due uomini che si rassomigliano straordinariamente. Il suo *Ruffiano* (1552), in prosa, non è che la *Piovana* (1548) del Ruzzante, tradotta dal dialetto nella lingua letteraria, e perciò, come questa, riduzione del *Rudens* e del *Mercator* plautini. Migliori le altre due commedie: la *Fabrizia* (1549) ed il *Ragazzo* (1541), tutt'e due in prosa, non ostante che, per la prima idea dell'intreccio, anch'esse derivino dalla *Casina* di Plauto e dall'*Hecyra* di Terenzio. La seconda fu tradotta in francese dal ricordato Larivey nel *Laquais*. Lodovico Domenichi ridusse le *Bacchides* plautine nelle sue *Due cortigiane* (1563); Luigi Groto rielaborò l'*Epidicus* nella sua *Emilia* (1579). Due ne scrisse il Bentivoglio che, amico dell'Ariosto, fu a lui spesso paragonato come satirico e commediografo: il *Fantasma*, che è una imitazione libera della *Mostellaria*, e il *Geloso;* ma solo nella forma egli può essere ritenuto più felice del grande suo amico, perchè adoperò i versi sciolti, rendendoli molto simili alla prosa con la spezzatura.

Commediografi di altre regioni

Il solo dei commediografi meridionali degno di esser ricordato, dopo il Bruno, è lo scenziato napoletano Giovan Battista della Porta (1530-1615), precursore del Lavater. Delle quattordici pubblicate di ventinove ch'ei ne scrisse, durante la seconda metà del Cinquecento, alcune sono di schietta imitazione plautina (l'*Olimpia*, la *Sorella*, la *Trappoleria*, la *Carbonaria*, i *Fratelli simili*), altre, con gli elementi del teatro latino elaborati più liberamente, contengono particolari e fatti dalle novelle del tempo (la *Cintia*, la *Fantesca*); altre sono realistiche (la *Turca*, l'*Astrologo*); altre rielaborazioni di commedie contemporanee (la *Furiosa*, il *Moro*, i *Fratelli rivali*). Fra i commediografi dell'Alta Italia va finalmente nominato Niccolò Secchi, bresciano, favorito di Ferdinando re dei Romani, per una delle sue commedie, *L'interesse*, che ha fornito al Molière il soggetto del suo *Dépit amoureux*.

La commedia popol. toscana e posteriore; i Rozzi e Ruzzante

5. Accanto alla commedia erudita delle corti e delle case patrizie fioriva, intanto, il teatro popolare e in ispecie la commedia o la farsa popolare, che derivò dalle frottole dialogiche, da prima semplici intermezzi delle sacre rappresentazioni, poi costituenti un componimento tutto a sè con una forma comoda e libera, non soggetta a nessuna regola, e aventi per argomento un'azione semplice con personaggi di bassa condizione e tipi ridicoli e facezie. Il principale di questi personaggi è il contadino, qual'è nella realtà, rozzo, goffo, stolto e astuto, non come fu idealizzato dalla poesia bucolica.

Un esempio di questa farsa rusticana è la *Catrina* del Berni, in ottave, ove son rappresentati due contadini di San Casciano, parlanti il loro dialetto, i quali, venuti a Firenze per la festa di S. Giovanni, si azzuffano per la Catrina, una contadinozza che dinanzi al podestà e ai due litiganti decide a chi di essi vuol appartenere.

La farsa rusticale fu di preferenza coltivata a Siena da artigiani che, sforniti di seria coltura, facevano essi stessi da attori nelle piazze, e che, saliti in fama, furon chiamati a recitare anche a Roma da Agostino Chigi, lor compaesano e mecenate, e da Leon X. I più noti fra questi compositori furono Niccolò Cam-

pani (1478-1533 ?), detto lo *Strascino* da una delle sue farse; e Pier Antonio dello Stricca. Le loro farse, in terzine o in ottava rima, e in dialetto per i personaggi-contadini, riguardano principalmente l'amore e la gelosia, le contese, le feste, i balli, i canti dei villani, e sono spesso indecenti: ora c'interessano come quadri di costumi.

Questa farsa per opera della Congrega dei Rozzi, associazione di artigiani fondata nel 1531, succeduta ai loro precursori, si mischiò alla poesia pastorale letteraria: di modo che, accanto ai personaggi di questa (divinità, ninfe, pastori) si trova il contadino nella sua cruda realtà. Anche i Rozzi erano attori ed autori, ed anch'essi recitarono a Roma. Questa accademia però, che aveva per iscopo l'istruirsi (si leggeva Dante, il Petrarca, il Boccaccio, e poi, dal 1533, unicamente l'*Arcadia* e le *Rime* del Sannazzaro) e il divertirsi allegramente nei giorni festivi, visse appena diciannove anni nel Cinquecento, essendo più volte soppressa dal governo.

Dalle commedie e farse rusticali derivarono, migliori per attitudini drammatiche, finezza d'osservazione ed arte, quelle dialettali del padovano Angelo Beolco (1502?-1542). Figlio illegittimo di Giovan Francesco di nobile famiglia oriunda di Milano, fu anch'esso autore e celebre attore, e si disse " Ruzzante „ dal cognome de' contadini ch'ei metteva sulle scene, molto comune nella villa di Pernumia nel Padovano, ov'egli passò parte della sua vita; mentre un'altra parte presso il suo protettore Alvise Cornaro, l'autore dell'aureo libretto della *Vita sobria*. La prima delle sue commedie, *La Pastoral*, " comedia alla villana „ (1521 ?), in terzine e frottole, riproduce l'istesso mondo delle commedie rusticane: le altre sono in prosa. Due di queste, la *Piorana* e la *Vaccaria*, forse le sue prime, sono addirittura un adattamento di commedie plautine (il *Rudens* e l'*Asinaria*) alla scena popolare.

Nelle successive egli camminò sulle proprie gambe, e la *Fiorina*, la migliore, è un quadro vivo della vita campestre: una ragazza che si è scelto un innamorato, è trascinata a viva forza in casa del contadino Ruzzante, che, amante non riamato, costringe così i genitori a dargliela per forza. Il padre della sposa, zio Pasquale (personaggio assai comico), accomoda tutto, maritando all'antico innamorato della figliuola la sorella di Ruzzante. Le commedie del Beolco (oltre che pel numero considerevole di canzoni, proverbi e detti popolari che contengono) sono ammirevoli per giovialità e naturalezza: egli amava la campagna e il contadino, e, pur mettendolo in ridicolo, ne compativa le tristi condizioni.

Imitatore del Ruzzante fu un altro veneziano, famoso attore e bell'umore, anch'esso, Andrea Calmo (1510?-1571), che nella sua *Fiorina* saccheggiò addirittura l'omonima opera del suo predecessore. Nelle sue commedie, in cui, oltre i dialetti, si trovano adoperate diverse lingue straniere (greco, tedesco, schiavone), imitò, allontanandosi dalla naturalezza e semplicità del Ruzzante, più largamente la commedia letteraria. E così nella *Saltuzza* rifece l'*Assiuolo* del Cecchi ed il *Frate* del Lasca, e nella *Pozione* la *Mandragola*. Le sue quattro egloghe drammatiche in isdrucciole o terzine, sono poi imitazioni di quelle dei Rozzi.

La commedia improvvisata.

Sotto l'influsso della commedia letteraria, dalla farsa popolare dovè nascere, verso la metà del secolo nell'Alta Italia, la commedia improvvisata o

dell'arte, come fu detta, perchè rappresentata da commedianti di mestiere che della recita facevano un'arte, a fine di lucro. Essa, che si divulgò specialmente sulla fine del secolo, quando la commedia erudita cominciò a decadere, ha comune con le opere drammatiche del Ruzzante e del Calmo molti tratti: l'uso del dialetto, l'autore-attore, il ritorno dello stesso personaggio in diverse produzioni. Di esse si scriveva solo il soggetto in breve *(canavaccio)* con la divisione delle scene (e perciò era detto *scenario*): il dialogo ve lo mettevano gli attori speciali, i quali, conservando sempre lo stesso carattere, la stessa patria, lo stesso dialetto provinciale, avevano maggior facilità ad improvvisare le loro parti. Il più antico scenario che si possegga è del 1568, e ce ne rimane anche uno, pare, del commediografo Giovan Battista della Porta, che poi vi ricamò sopra la sua commedia erudita la *Trappolaria*, tratta, come lo scenario, dallo *Pseudolus* di Plauto. Esclusa dalle corti e dalle accademie, rimase sempre nel popolo, ove godè gran favore, creò caratteri (Arlecchino, Capitan Spavento, Pantalone, il Dottore, Brighella, ecc.), che passarono le Alpi, divennero popolari per tutta Europa, e alcuni durano ancora. E se in Italia fu perseguitata dal clero (S. Carlo Borromeo le fece una guerra che dal 1565 durò sino alla morte di lui) e disprezzata da' poeti colti e dai dotti: se nessuna influenza ebbe sul teatro italiano fino al Goldoni ed a Carlo Gozzi, che di lei, più che della erudita, si giovarono nella lor riforma della commedia; molta, invece, ne esercitò in Francia, e specialmente sul genio nascente del più gran commediografo moderno, il Molière. Se non che il suo primo fiorire fu nel secolo XVIII e sarà allora il caso di dirne qualche cos'altro.

Che la commedia erudita italiana del Cinquecento riuscisse imitazione della latina era naturale e per il generale indirizzo della letteratura, il cui principal canone era l'imitazione dei classici, e per la non interrotta tradizione della commedia latina, e per gli ammaestramenti di Aristotele sulla commedia nuova dei Greci, e finalmente per la somiglianza delle condizioni civili e politiche dell'Italia d'allora con quelle dei tempi rappresentati nella commedia latina o, per meglio dire, nella greca. Come queste, la nostra commedia letteraria del secolo XVI ritrae la vita domestica, senza quasi mai alludere ad avvenimenti pubblici. Essa però si distingue dalla latina per una certa tendenza alla satira (uno dei caratteri speciali del popolo italiano), allora unica arma contro gli oppressori. E, come la latina, anche la italiana è una commedia d'intreccio o d'intrigo, e questo era specialmente organizzato dal servo, il personaggio più importante in tutt'e due le commedie, e l'argomento principale è un'avventura amorosa di una ragazza o di una maritata. Ordinariamente la commedia italiana o riproduce, tranne alcuni lievi mutamenti, letteralmente la latina; o adatta gli usi italiani ai romani: o conserva il piano della latina, ma nella esecuzione e nella condotta procede a modo proprio, accogliendo scene ed atti di altre commedie latine o nuove invenzioni; o, finalmente, ritenendo la sola forma latina, è del tutto originale pel soggetto e la condotta. A quest'ultima classe appartengono le commedie dell'Ariosto e la *Mandragola* del Machiavelli, la più bella commedia del teatro italiano.

III.

1. Dalle egloghe drammatiche, che, derivate dall'egloghe liriche a dialogo dell'*Arcadia* del Sannazaro, ed opera specialmente di Serafino Aquilano, di Galeotto del Carretto, di Bernardo Bellincioni, di Gualtiero da San Vitale, ecc., furono tanto in moda nelle corti italiane del Rinascimento, si svolse e si ampliò, man mano, il dramma o favola pastorale che apparve completo sulle scene soltanto verso la metà del secolo XVI. Alla terzina sostituì l'ottava il Castiglione nella sua egloga *Tirsi* (1506): ciò non ostante la terzina fu adoperata nell'egloghe drammatiche posteriori, dalle quali differisce alquanto il " dialogo di tre ciechi „, conosciuto col nome di *Cecària* (1525) e detta anche " tragicommedia „ perchè ha del comico, dell'abruzzese Marc'Antonio Epicuro (1475-1555), la quale fu poi modello di un altro " dialogo pastorale drammatico „, i due *Pellegrini* (1527), del ricordato Luigi Tansillo. Questa e l'*Amaranta* (1538) di Giambattista Casalio son egloghe drammatiche di una ragguardevole ampiezza, sebbene d'intreccio molto semplice.

L'*Egle* (1545) e un'altra *Favola*, di cui ci resta solo un frammento, di G. B. Giraldi, l'*Erbusto* e la *Filena* (1546) del novarese Agostino Caccia, son pure egloghe drammatiche, che, oltre ad esser più ampie e più complicate, sono compenetrate di elementi vari, derivati o dal dramma mitologico del Quattrocento (l'*Orfeo* del Poliziano, il *Cefalo* di Niccolò da Correggio, ecc.) o dalla commedia. Ma il primo vero esempio di dramma pastorale è il *Sacrificio* di Agostino Beccari, ferrarese, rappresentato in Ferrara nel palazzo di Francesco d'Este, innanzi al Duca Ercole II ed al figliuolo Luigi, l'11 ottobre 1555.

> Tre ninfe (Callimone, Melidia e Stellinia) son amate da tre pastori (Erasto, Carpalio e Turico); ma la prima disprezza, perchè fedele a Diana, il proprio amante; la seconda non può sposarlo per divieto del fratello; la terza ama l'innamorato della prima. Questa allora, per liberarsi della rivale, le consiglia di recarsi alle feste del dio Pane, disubbidendo a Diana che lo proibisce. La Dea, infatti, la scopre e le infligge per punizione di azzuffarsi con uno dei fieri cinghiali d'Erimanto, che essa vince con l'aiuto dell'amante, il quale le fornisce un magico unguento e ne ottiene in premio la mano di sposa. Carpalio, intanto, per l'assenza del fratello (ai giuochi di Pane) e poi per la morte di questo, può sposare la sua Melidia, mentre Stellinia per gratitudine sposa l'amante che l'aveva liberata da un satiro.

Il *Sacrificio*, semplice d'azione, con l'elemento pastorale nella sola superficie e con il solito motivo che ritroveremo in tutt'i drammi pastorali (un pastore o una pastorella, nemica d'amore, finisce col cedere a chi l'ama), è scritta in versi sciolti, certamente per influenza della tragedia, e solo nelle preghiere in metro lirico di endecasillabi con settenari rimati.

Nove anni dopo, nel 1563, nel palazzo di Schivanoia, dinanzi ad Alfonso II ed al cardinal Luigi d'Este, fu recitata sulle scene ferraresi l'*Aretusa* di Alberto Lollio, che è più ch'un semplice dramma pastorale, una commedia ad intreccio e ad agnizione: e quattro anni dopo (1567), alla presenza degli stessi, nella stessa Ferrara, si dava lo *Sfortunato* di Agostino Argenti: una lunga egloga dialogiz-

zata fra tre pastori, tre ninfe e tre caprai, con lunghi lamenti e discussioni d'amore, divisa in scene ed atti senza movimento e varietà.

Tra gli spettatori dello *Sfortunato* era Torquato Tasso, ed egli, che conosceva ed avea imitata la *Cecaria* e la *Mirzia* nell'episodio idillico di Florindo e Olinda del *Rinaldo* (V. 25 segg.), dovè pensare di poter dare una forma drammatica a quel suo episodio; ma solo cinque anni dopo, impeditone dalla composizione del poema, dalla morte del padre, dal viaggio in Francia, potè comporre in due mesi "con novella arte„ un capolavoro: l'*Aminta*, il modello più perfetto del dramma pastorale. Esso fu rappresentato nell'isoletta Belvedere, in mezzo al Po, un miglio da Ferrara, ai 31 luglio 1573, dinanzi ad Alfonso II ed alla corte. Gli attori, addestrati dal Tasso istesso, allora giovinetto ventinovenne, erano comici dell'arte, quei *Gelosi* che poi si reser così celebri in Francia.

Amore, che, fuggendo Venere e l'Olimpo (come nell'*Amor fuggitivo* di Moschi), viene ad esercitare la sua arte fra i pastori, in "abito pastorale„, fa il prologo: così nelle tragedie di Euripide è sempre fatto da un nume e nella *Didone* del Dolce dallo stesso Cupido. Aminta, timido pastore e nobile, perchè nipote del dio Pane, ama ardentemente, non riamato, la sua compagna d'infanzia, la "rustica e selvaggia„ pastorella Silvia, pur essa nobile, nipote del dio Eridano, tutta dedita al culto di Diana e ai piaceri della caccia; quando, ottenutone, per inganno, un bacio, e cresciuta la sua fiamma, e sempre disprezzato dalla ninfa, egli non anela che di morire. Un'amica di lei, Dafne, vuol venire in aiuto di Aminta e consiglia a Silvia di deporre il suo odio pel giovinetto infelice:

Stimi dunque nemico
Il monton de l'agnella?
De la giovenca il toro?
Stimi dunque nemico
Il tortore a la fida tortorella?...
Mira là quel colombo
Con che dolce susurro lusingando
Bacia la sua compagna;

Odi quell'usignuolo
Che va di ramo in ramo
Cantando: "Io amo, io amo„...
. . . . . Amano ancora
Gli alberi. Veder puoi con quanto affetto
E con quanti iterati abbracciamenti
La vite s'avviticchia a 'l suo marito;
L'abete ama l'abete, il pino il pino...

Ma Silvia, sempre più ribelle all'amore, sarcasticamente:

Orsù, quando i sospiri
Udirò de le piante,
Io son contenta allor d'esser amante!

Aminta, allora, spintovi dalla stessa Dafne e da Tirsi, suo amico, si persuade a sorprendere Silvia, mentre si bagna in un fonte; ma la trova, invece, legata ad un albero e sul punto d'essere oltraggiata da un satiro. Ferito allora questo e liberatala, non osa inseguirla, mentr'essa, senza nemmeno ringraziarlo, sen fugge nei boschi alla caccia. Qui, inseguendo un lupo, perde un velo che, rimasto insanguinato, fa credere a chi lo trova, che Silvia sia stata divorata dalla fiera. Aminta, disperato alla notizia, si getta da un dirupo, e solo allora Silvia, non potendo più resistere a questa suprema prova d'amore, si muove finalmente a pietà del giovinetto, e sente di amarlo e vuol morire anch'essa. Ma Aminta, fortunatamente, è vivo: nel cadere era stato trattenuto da un rovo, rimanendo solo privo di sensi. Nel riaprire gli occhi, si ritrova fra le braccia della sua Silvia che lo copriva di baci e di lagrime. I due amanti si sposano, e il dramma si chiude con un epilogo che si collega argutamente al prologo ed all'idillio

di Mosco: Venere va ancora in cerca del figliuolo fra le dame ed i cavalieri spettatori [v. le tre figure qui sotto].

Il soggetto, semplicissimo, è condotto con naturalezza e con arte grande: gl'incidenti sorgono gli uni dagli altri; i caratteri ben delineati; i pensieri e i sentimenti pieni di delicatezza; i costumi pastorali fedelmente conservati: lo stile poetico costantemente semplice e ingenuo (v'è meno affettazione e ricercatezza che nelle altre opere del Tasso), sparso di leggiadre imitazioni da Anacreonte, Mosco, Teocrito, Virgilio e Sannazaro. Insomma cinque teneri idilli, chiuso ognuno da un grazioso coro di pastori, e trattati tutti con tanta soavità, delicatezza e sentimentalità, da rendere questo piccolo dramma uno dei più bei gioielli della letteratura italiana.

Fig. 78. Scene dell'*Aminta* di T. Tasso. Dell'edizione di Amsterdam, Elzevir, 1678 con figure di Crispino Le Clerc.

Sulla creazione dell'*Aminta* influì specialmente la ricordata *Egle* (dramma " satirico „) del Giraldi (1545), in cui i Fauni e i Satiri aspirano ardentemente all'amore delle Ninfe pudiche: ivi sono, in germe, " la virginale passione di Silvia, la passione di Aminta „, e la forma lirica dei cori (Carducci). La voluttuosa novella del bacio, il principio della vita di Aminta e Silvia, l'esito della caduta dell'innamorato pastore son tolti dai romanzieri greci, molto in voga e tradotti nel Cinquecento, Achille Tazio (*Amori di Clitofonte e Leucippe*) e Longo Sofista (*Dafni e Cloe*); e così altre cose da Ovidio e dal *Ciclope* di Euripide.

La metrica (endecasillabi sciolti ed endecasillabi misti a settenari rimati) è desunta (come dicemmo) dalla *Canace*, da cui son tolti anche dei versi: se non che, mentre nella orribile tragedia quella varietà facile e armoniosa era una stonatura e un difetto: qui, in un soggetto tanto delicato e gentile, è conveniente e pregevole.

Meritamente celebre è il coro del primo atto, in lode del secol d'oro: allora non era conosciuto l'Onore, e tutto ciò che piaceva, era permesso (" S'ei piace, ei lice „):

La verginella ignude
Scopria le fresche rose,

Ch'or tien ne 'l vel ascose,
E le poma de 'l seno acerbe e crude;
E spesso in fiume o in lago
Scherzar si vide con l'amata il vago.

Ma ora (nel secolo decimosesto!), tu, Onore

. . . . . velasti
La fonte dei diletti,
Negando l'onde a l'amorosa sete:
Tu a' begli occhi insegnasti
Di starne in sè ristretti,
E tener lor bellezze altrui secrete:
Tu raccogliesti in rete
Le chiome a l'aura sparte;
Tu i dolci atti lascivi
Festi ritrosi e schivi.
Ai detti il fren ponesti, a i passi l'arte:
Opra è tua sola, o Onore,
Che furto sia quel che fu don d'Amore.

Altro pregio dell'*Aminta* è l'elemento storico e autobiografico. Il Tasso s'è messo in iscena lui stesso, col nome di Tirsi che, contento e felice tra gli splendori della corte ed i favori delle belle, fa gli elogi del Duca, delle principesse, e dei cortigiani; e descrive la prima volta che entrò nella corte estense:

Quindi uscian fuor voci canore e dolci
E di cigni e di ninfe e di sirene,
Di sirene celesti; e n' uscian suoni
Soavi e chiari, e tanto altro diletto,
Ch'attonito, godendo ed ammirando,
Mi fermai buona pezza.

Invitato ad entrare da un " duce o cavaliero „:

Oh che sentii! che vidi allora! I' vidi
Celesti dee, ninfe leggiadre e belle,
Nuovi Lini ed Orfei, ed altre ancora
Senza vel, senza nube, e quale e quanta
Agl'immortali appar vergine aurora
Sparger d'argento e d'or rugiade e raggi
E fecondando illuminar d'intorno.

Fra gli altri due poeti attirarono la sua attenzione: Mopso,

Ch'ha ne la lingua mele
E ne le labbra un amichevol ghigno
E la fraude nel seno ed il rasoio
Tien sotto il manto;

e che fu ben dai posteri riconosciuto nello Speroni che (invidioso anche dell'Ariosto e del Guarini) il Tasso ebbe sempre acerbo critico delle cose sue e della *Gerusalemme* in ispecie. L'altro poeta è " il saggio Elpino „, innamorato della " bella Licori „; ed anch'esso ci si dà subito a vedere per il noto imitatore e storico ferrarese Giovan Battista Pigna, potente segretario del Duca, canuto e ridicolo spasimante della bella Lucrezia Bendidio (la druda del cardinale Luigi d'Este), per la quale avea scritto un cattivo canzoniere petrarchesco. Al Tasso conveniva tenerselo amico, e scrisse, difatti, mirabilia delle sue rime nelle *Considerazioni sopra tre canzoni di G. B. Pigna intitolate* " *Le tre sorelle* „; ma, mostratosi poi anche con lui (come con Cintio Giraldi e col Guarini) geloso e maligno, lo ritrasse nell' " Alete „ della *Gerusalemme* (II, 58): " Al finger pronto, all'ingannare accorto, Gran fabbro di calunnie adorne in modi Novi che sono accuse e paion lodi „.

Rappresentato più volte nel secolo XVI (a Pesaro nel 1574, presente il poeta), pubblicato per la prima volta nel 1580 dalla tipografia degli Aldi, e ristampato circa 200 volte nella sola Italia; ma imitato già prima e tradotto nelle lingue classiche e nelle moderne (venti volte in francese, quattro in tedesco), annotato da Egidio Menagio (1655), francese ma accademico della Crusca, musicato ne' più bei pezzi, o in tutto, dal 1594 al 1617, l'*Aminta* fu oggetto delle critiche severe di Francesco Patrizi, di Gian Vincenzo Gravina e finalmente del duca di Telese, Bartolommeo Ceva Grimaldi, dalle cui sciocchezze lo difese, nel 1700, monsignor Giusto Fontanini *(L'Aminta difeso e illustrato)*. Il Serassi lo ripubblicò con assennate osservazioni (che il Parini fe' sue) in due edizioni bodoniane (1782 e 96), cui vanno innanzi alcuni bei versi del Monti; mentre, fra i moderni, l'Alfieri (che pur ebbe a modello alcuni suoi brani, quando volle formarsi il suo stile tragico) lo giudicava, giustamente, mancante d'intreccio. Questo difetto confermava A. G. Schlegel, concludendo: " La composizione non essere veramente tragica, ma nobile ed anche ideale: e la poesia de' cori di una grande bellezza ...

2. Fra i mille imitatori che si misero per la via aperta dal Tasso (Luigi Groto, o il Cieco d'Adria: *Il pentimento amoroso*, ma la sua *Calisto* precede l'*Aminta*; Alvise Pasqualigo: *Intricati;* Cristoforo Castelletti: *L'Amarilli;* Angelo Ingegneri, *La danza di Venere* ecc.), si distinse appena Antonio Ongaro, padovano, che, giovine studente a Roma, nel 1581, compose l'*Alceo*, " favola pescatoria „ (non " pastorale „), rappresentata a Nettuno, presso Anzio, nel castello dei Colonnesi, imitazione pedissequa dell'*Aminta* (ed anche dell'*Arcadia* del Sannazaro e dell'*Egloghe pescatorie* di Bernardino Rota), onde fu detto l' " Aminta bagnato ... I suoi pescatori non sono che i pastori tassiani, i cui costumi, occupazioni, giochi, ambiente sono sostituiti da quelli dei primi (un Tritone in luogo del Satiro: i pesci, degli uccelli ecc.). Pur tuttavia per la dolcezza e naturalezza dello stile, essa non fu del tutto dimenticata ed ebbe parecchie edizioni, in alcune delle quali segue appunto l'*Aminta*.

E col Tasso, suo amico, emulo e rivale amoroso, volle gareggiare, sperando di superarlo, il cavaliere Battista Guarini, ferrarese (1538-1612), gentiluomo, segretario, poeta di corte (successore del Tasso) e oratore del Duca di Ferrara a Milano, a Venezia, a Torino, a Vienna, a Cracovia, poi cortigiano di Carlo Emanuele duca di Savoia, dei Gonzaga di Mantova e del Granduca di Toscana. Il suo celebre *Pastor Fido*, cui dedicò nove anni (1581-1590) di studio e di lima (revisori Bernardino Baldi, Leonardo Salviati e Scipione Gonzaga), e che compose, lontano dai rumori del mondo, nella sua amena villetta detta la Guarina nel Polesine: più che una semplice pastorale, è un dramma, una " tragicommedia pastorale „ (com'ei lo intitolò), con elementi tragici e comici mescolati in un ordito più largo e ricco di azioni, poichè la poesia, secondo lui, deve rispecchiare la vita reale con le sue mescolanze e i suoi sviluppi.

L'antefatto del *Pastor Fido*, con pochissime differenze, è tolto da Pausania (VII, 21). L'Arcadia, da un secolo in ira a Diana, è costretta a sacrificarle ogni anno una vergine finchè non siasi compiuto il vaticinio: " Che due semi del ciel congiunga Amore: E di donna infedel l'antico errore L'alta pietà d'un *Pastor fido* ammende „. I " due semi del ciel „ ed stirpe divina si trovano finalmente, e sono in Silvio ed una Ama-

rilli, figliuoli l'un di Alcide, l'altra di Pane: e gli Arcadi, sperando con quelle nozze finite le loro sventure, li aveano fidanzati. Se non che, Silvio (come la Silvia dell'*Aminta*) non pensa che alla caccia, e non si cura ne della bellezza della fidanzata, nè di quella di Dorinda che pur arde per lui. Amante di Amarilli è, invece, il povero pastore Mirtillo, e n'è segretamente riamato; mentre innamorato di questo è pure Corisca, una cittadina, scaltrita nelle arti d'amore e ridottasi in campagna. Essa, per sbarazzarsi della sua rivale, insinua a lei che Silvio ama una pecoraia e che si vedono in una caverna. Corisca intanto avea procurato che nella caverna si ritrovasse un altro pastore e che Mirtillo fosse presente al tradimento di Amarilli: così questa gli cadrebbe dal cuore. Ma Mirtillo ed Amarilli, andati nella caverna, l'uno all'insaputa dell'altro, vi son chiusi da un Satiro, che, amante dissprezzato di Corisca crede di sorprendere la riottosa. I due innamorati innocenti, caduti nel tranello, sono scoperti dai sacerdoti e la povera Amarilli, rea d'infedeltà, è condannata a morire. Mirtillo nonostante che le apparenze faccian credere colpevole la sua ninfa, chiede ed ottiene di poterne prendere il posto, e sta per essere immolato, quando il padre suo adottivo scopre che il povero pastorello è figlio del sacerdote Montano che stava per trafiggerlo, e quindi fratello di Silvio, e, al par di lui, di stirpe divina. Quest'ultimo requisito, richiesto dall'oracolo, era l'unico che mancasse a Mirtillo, poichè, pel sagrifizio ch'ei voleva fare della sua vita per amore di Amarilli, ben meritava il titolo di " pastor fido „. Silvio, che, in luogo di una fiera, aveva ferita la sua amante non riamata, Dorinda, cangia la sua durezza in amore, e Corisca, artefice di tutti i guai, nella comune gioia è perdonata della sua tanta malignità [v. figura qui sopra].

Fig. 70. — Scena del I atto del *Pastor Fido*.
Da un'incisione della stampa veneziana del 1602

Il *Pastor Fido*, come meccanismo ed esecuzione tecnica, è ciò che di più perfetto può offrire la poesia. Due azioni rientranti naturalmente l'una nell'altra

e magnificamente innestate, caratteri ben trovati e ben disegnati e perfettamente fusi nelle loro mescolanze, una superficie levigata con l'ultima eleganza, una versificazione facile, chiara e musicale fanno di questo poemetto una vera delizia. Tutto ciò che chiarezza d'intelletto e industria di stile e di verso può dare, è qui dentro. Ma, come l'*Aminta*, non è un dramma, ma un leggiadro poemetto lirico. " Le situazioni drammatiche si sviluppano fuori della scena, e non te ne giunge sul teatro che l'eco lirica „ (De Sanctis).

Fig. 80. — Battista Guarini. Da un'incisione dell'edizione veneta del *Pastor Fido*, 1602.

Il Guarini non conosceva l'arte di legare le scene fra di loro e di dare un motivo all'entrare ed all'uscire dei personaggi. I caratteri di Mirtillo, d'Amarilli e di Corisca sono assai ben ritratti: non chiaramente gli altri. Vi sono monologhi e narrazioni troppo lunghi, e son troppi anche i cori che, composti ad opera finita, non stanno sempre sulla scena, ma servono a dividere gli atti. Lo stile è poi troppo ricercato e secentistico, pieno di arguzie, di antitesi, di giochi di parole e di equivoci indecenti ed osceni.

Derivazioni dall'*Aminta* si trovano fin dalla prima scena del *Pastor Fido*. Là è Silvia che respinge i consigli amorosi, e qui è Silvio (derivante dall'*Ippolito* di Seneca) che fa lo stesso: e, come là, son qua descritti gli abitanti del bosco e del mare, soggetti al potere d'amore con l'istesso ritornello del Tasso (*Am.*: " Cangia, cangia consiglio, Pazzarella che sei „; *P. F.*: " Lascia, lascia le selve, Folle garzon, lascia le fere ed ama „). E come Aminta racconta l'origine e il crescere del suo amore, e che, fintosi punto alle labbra da un'ape, si facesse dare e desse all'amante un bacio: così Mirtillo (a. I) il nascere del suo amore e del bacio dato alla sua bella (dal secondo idillio di Teocrito). Silvia e Silvio prestano tutt'e due le loro cure ad Aminta e a Dorinda feriti e sino allora amanti non riamati. Il Tasso si cela sotto il nome di Tirsi, come il Guarini sotto quello di Carino, per dipingere, l'uno e l'altro, ma in modo opposto, la corte estense. In controversia a quanto il Tasso aveva cantato nel primo coro in lode dell'età dell'oro e in maledizione dell'onore, il Guarini, con altrettante ed in tutto somiglianti strofe, risponde nel coro del IV atto, pur facendo l'elogio di quell'età, ma distinguendo il falso dal vero onore! Finalmente gli episodi dell'innamoramento di Mirtillo per Amarilli, e del ferimento di Dorinda son tolti dal *Rinaldo* del Tasso già ricordato (1562).

Il Guarini, uomo pratico, puntiglioso, severo, altero, ambizioso, ammogliato sin dalla prima giovinezza, con buon carico di figliuoli (col maggiore dei quali

fu in continua discordia), vissuto quasi empre tra gli affari delle sue cariche, la cura dei suoi interessi disordinati e le liti interminabili; cervello volubile e irrequieto, or sdegnoso dell'ozio or della fatica e degli uffizi che lo tenean legato da mattino a sera; passò gli ultimi anni assai tristi (per l'assassinio della figliuola Anna, commesso dal marito con l'aiuto d'un fratello di lei), e morì il 7 ottobre 1612, a Venezia, ov'era andato forse per le solite sue liti [v. la figura a pagina 368].

Pel gusto del secolo, ormai incamminantesi alla corruzione, alla quale, con le sue frequenti indecenze ed equivoci osceni, tutt'altro che celati, il Guarini fu più del Tasso indulgente; per il suo preteso quadro dell'umanità primitiva, per l'apparato scenico sfarzoso, pel balletto dell'atto III (" il giuoco della mosca cieca „, tolto dalla *Mirzia*), musicato da un eccellente maestro del tempo, per gl'intermezzi, il *Pastor Fido* ebbe nei secoli XVII e XVIII una immensa fortuna. Offerto e dedicato a Carlo Emanuele, duca di Savoia, letto innanzi a principi e poeti nelle corti e nelle accademie di Ferrara, di Guastalla, di Colorno, di Padova e di Venezia; rappresentato, nell'istesso anno, a Crema e a Ronciglione (1596), a Mantova (1598) e poi a Roma, a Ferrara, a Vicenza, a Clusone, a Correggio, a Bologna; ristampato dal 1590 infinite volte; fu tradotto, in tutte le lingue europee (otto volte in tedesco, sei in francese) e financo in persiano ed indiano. In Italia fu imitato, insieme con la pastorale tassesca, da Ercole Pellicciari ne' *I figliuoli di Aminta e Silvia e di Mirtillo e Amarilli* (1617), e, da solo, da Francesco Contarini nella *Fida Ninfa* (1598), da Orazio Serone nella *Fida Armilla* (1610), da Gabriello Chiabrera nell'*Alcippo* (1614) e da Luigi Rusca nel *Pastor infido* (1622); ed influì poi, direttamente o indirettamente, o nella trama della favola o nei particolari di tutt'i drammi pastorali posteriori, specialmente del Seicento, allorchè le donne, secondo Salvator Rosa, portavano il *Pastor fido* nelle chiese come " uficiòlo „. In Francia fu imitato largamente da Onorato d'Urfé, e dal suo continuatore, nel romanzo *Astrée*, e nei drammi pastorali; ed ammirato dal Rousseau. Nella Germania fu tenuto presente dal Gottsched nell'*Atalanta* (1714).

Non gli mancaron però critiche severe, fin dal suo apparire. Primo inveì contro il genere della tragicommedia pastorale Giason de Nores, greco, professore all'università padovana (1587), cui il Guarini rispose in favore del genere col suo mordace *Verrato* (famoso comico del tempo) l'anno di poi; e seguì nel 90 un'*Apologia* del primo, e nel 92, benchè morto il De Nores, un più acre e pungente *Verrato Secondo* del Guarini che si mostrò critico di gran lunga superiore al poeta, difendendo la libertà dell'arte, l'introduzione di un nuovo genere poetico, dei quali unico giudice il pubblico; e mostrando che ufficio del poeta non essere l'ammaestrare, ma imitare la natura. Nè la lite cessò per allora. In favore del genere scrisse anche il rammentato Ingegneri; ma, contemporaneamente, Faustino Summo e Giovan Pietro Malacreta (1600) contro l'opera del Guarini, che fu difesa l'anno seguente da Giovanni Savio e Orlando Pescetti. Nè fu risparmiato in nome della religione e della morale (pel Bellarmino avea tanto nociuto alla Chiesa quanto le dottrine di Lutero e di Calvino), in grazia della quarta scena del III atto, ove tocca d'uno dei più incomprensibili misteri della natura: l'opposizione tra questa e la legge. Ma il suo più bell'elogio fu scritto dal severo e difficile A. W. Schlegel:

" Il *Pastor Fido* è una produzione inimitabile, ispirata dallo spirito romantico, come quello che è animato d'un amore entusiastico: essa porta nella sua forma la nobile e semplice impronta della antichità, ed i gradevoli giuochi d'una fantasia poetica non sono nel *Pastor Fido* che la velata espressione del sentimento più puro e più sublime. A nessun poeta fu concesso, quanto al Guarini, d'unire le qualità distintive degli antichi e de' moderni. Egli dimostra di conoscere intimamente l'essenza della tragedia greca, facendo del destino l'anima della sua finzione, e dando un colorito ideale a' suoi principali caratteri. Vero è che avendo introdotto nella sua composizione alcuni esseri grotteschi, fu costretto di darle il nome di tragicommedia; ma le caricature che vi si presentano, altro non hanno di volgare che i loro concetti, e i loro costumi esterni non sono in contrasto col rimanente del quadro. In cotal guisa i personaggi subalterni dell'antica tragedia, come gli schiavi ed i messaggieri, partecipavano alla dignità generale della composizione „.

Or con tante tragedie, commedie e drammi pastorali, alcune di autori illustri, non si può dire che l'Italia avesse nel secolo XVI un teatro nazionale. I germi pur tuttavia vi erano, e se l'Italia avesse progredito nelle sue condizioni politiche, invece di decadere, avrebbe forse potuto raggiungere la meta in questo genere. Un popolo che vuol avere un teatro con fisonomia propria, deve possedere maturità, finezza e profondità nell'osservazione e un talento perfezionato all'analisi e alla riflessione. All'Italia del secolo XVI, che teneva in pregio soltanto lo splendore della forma, mancavano tutte quelle virtù, e quando, nel secolo XVII, avrebbe potuto possederle, essa era divenuta schiava degli stranieri.

3. La poesia lirica, idillica e didascalica nel Cinquecento.

I. **La lirica.** — 1. Le *Rime* del Sannazaro e di P. Bembo. — 2. Bembisti veneti e della corte di Roma, e antipetrarchisti. — 3. Petrarchisti meridionali e le petrarchiste. — 4. Le *Rime* di T. Tasso e di B. Guarini. — 5. La lirica politica, religiosa e morale. — 6. La lirica classicheggiante.

II. **La poesia idillica.** — 1. Le *Stanze* del Bembo, del Molza e del Tansillo. — 2. Egloghe e sonetti idillici.

III. **La poesia didascalica.** — 1. Le *Satire* dell'Ariosto, del Tansillo, del Bentivoglio, del Nelli ecc. — 2. La poesia burlesca e F. Berni. — 3. I "bernieschi". — 4. I sonetti satirici e le *pasquinate*. — 5. Poemetti giocosi. — 6. La poesia fidenziana. — 7. Poemi e poemetti didascalici, latini e volgari.

I.

Come presso i poeti colti del Quattrocento, la lirica amorosa fu pure del tutto petrarchesca presso quei del Cinquecento: se non che, mentre i quattrocentisti aveano imitato (naturalmente, come tutti gl'imitatori, esagerandoli) i difetti del Petrarca, i cinquecentisti cercarono di riprodurne fedelmente la parte più bella ed elegante, ma sempre i soliti luoghi comuni. "La donna amata tiene il poeta nel fuoco, ma il fiume delle proprie lagrime salva lui da certa morte: l'anima dell'amante, già vinta, è fatta risorgere dal raggio dei begli occhi; se lui morrà per la crudeltà di lei, ricadrà a rimprovero di questa, ecc. ecc.".

Le *Rime* di J. Sannazaro e di P. Bembo.

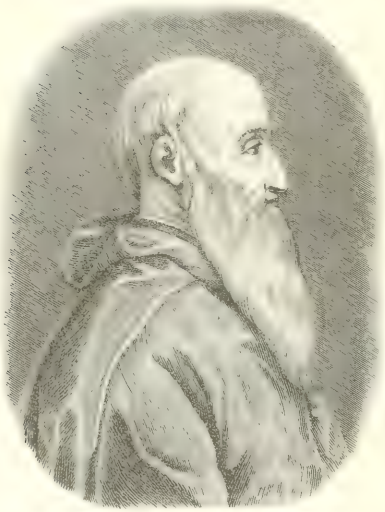
1. Questo petrarchismo puro fu reazione contro la scuola poetica cortigiana del secolo XV morente, che, con a capo specialmente il Tebaldeo, Panfilo Sasso e Serafino Aquilano, s'era nutrita di concetti strani e sforzati, e rivestita di forme artificiose e smodate. Iniziatori di esso furono due umanisti che, affinatisi il gusto nella cultura classica e nell'elegante società delle corti del Rinascimento, vivevano a' due estremi d'Italia, a Napoli ed a Venezia.

Le *Rime* di Jacobo Sannazaro furono pubblicate nel 1530, anno della sua morte, ma gran parte di esse appartengono alla sua giovinezza: le amorose, scritte sul suo amore di adolescente per la sua coetanea Carmosina Bonifacio, e le politiche sugli avvenimenti napoletani della dinastia degli Aragonesi, la quale finì nel 1501. Non imitatore servile del Petrarca, egli sa riunire all'idealismo e alla sentimentalità di questo l'amore sensuale dei lirici latini, e riesce qualche volta affettuoso ed originale. La sua larga influenza specialmente sui rimatori napoletani del cinquecento, poco avvertita sinora, è indiscutibile.

Passione e sentimento mancano affatto nelle *Rime* del suo collega in codesta forma, Pietro Bembo; le quali pur furono pubblicate nel 1530. Esse, però

imitate pedissequamente dal modello (tre volte vi si rifà il commovente colloquio del Petrarca con l'usignuolo: " Vago augelletto „), pedantesche e monotone, superano quelle del Napoletano per la purezza della forma, per la rotondità ed eleganza del verso, per la correttezza della lingua, prettamente toscana.

Il Sannazaro, bel cuore, bel carattere, bell'anima di poeta, visse quasi sempre nel Mezzogiorno, in corte e su' campi di battaglia; e la lingua letteraria dovette apprenderla sui libri: mentre il Bembo potè, fanciullo, sentirla risuonare in tutta la sua purezza nella stessa Firenze (1478-80): e potè anche più squisitamente affinar il suo gusto nelle amabili e colte conversazioni delle corti di Ferrara (1498-1500) e di Urbino (1506-1512), fra gentili e dotti uomini ed elegantissime dame. Codesta squisitezza di gusto, ed eleganza e purità di forma, furono la cagione perchè al gaudente scrittore veneziano toccasse, presso i posteri, tutta quanta la gloria di essere stato il rinnovatore dell'arte pura nel Cinquecento: ed in lui, ben più giovane e sopravvissuto al suo emulo, salutassero i contemporanei un Petrarca redivivo: mentre in sostanza ei non fu che il cadavere del Petrarca.



Fra i mille letterati contemporanei che agognavano di poterlo solo vedere e baciargli la mano, l'Ariosto affermava (*Orl. fur.*, XLVI, 15) d'aver lui, il Bembo, " levato fuor del volgare uso e tetro il puro e dolce idioma nostro, e mostrato col suo esempio quale dovesse essere „: ed Annibal Caro: che il Bembo era " stato il primo che abbia insegnato a questi tempi ed a quelli che verranno il vero modo di scrivere „. E pure nessuno più del Bembo, quand'era giovane, avrebbe potuto cantare veri e propri affetti: egli bello della persona, alta e dignitosa, amabile, dolce e soave nel parlare (sempre toscano coi non famigliari), pareva fatto apposta per piacere alle donne. Era stato in fatti invidiato amante della bionda figliuola di Alessandro VI, Lucrezia Borgia, che avea conosciuta a Ferrara (1503-1517): e poi tenero e affettuoso marito della bella e ingenua giovanetta romana, la Morosina, la dolce compagna della sua vita padovana (1519-1535) e la madre de' tre suoi figliuoli (Lucilio, Torquato ed Elena). Invece, nessuno più di lui freddo e gelato così nelle sue liriche amorose giovanili, scritte prima del 1513 e d'imitazione della scuola cortigiana del Tebaldeo e di Serafino Aquilano, come nelle rime petrarchesche posteriori: quando componeva le quali (si dice), egli aveva già diligentemente studiato più giorni, per poterselo assimi-

lare compiutamente, il modello petrarchesco che volea seguire. Egli, insomma, ripeteva il canto altrui, non ascoltava quello del suo cuore.

Bembisti veneti e della Corte di Roma; e antipetrarchisti

2. Il Bembo fu dunque ritenuto il migliore riproduttore del Petrarca (allora perciò più che mai studiato e commentato sino alla pedanteria), maestro dell'arte e dittatore letterario del tempo: e quindi il territorio veneto, nella prima metà del secolo, fu il principal centro della nuova lirica petrarcheggiante e della scuola bembesca. Capo di essa fu, dopo la morte del Bembo, il patrizio veneto Domenico Venier (1517-1582), dotto mecenate, e appartennero ad essa Girolamo Molin e Bernardo Cappello, Alvise Priuli, Giovanni Vendramini, Jacopo Zane, Jacopo e Tommaso Mocenigo, Pietro e Francesco Gradenigo, patrizi veneti in gran parte: il parmigiano Giovanni Girolamo de' Rossi, il mantovano Giovanni Muzzarelli e il vicentino Girolamo Verità. Ma fra questi appena osservabile il Cappello (1498-1565), al cui giudizio il maestro ricorreva, e che, bandito da Venezia, per irriverenza al magistrato dei Dieci, e fuggito dal suo confine (1540) e divenuto segretario del cardinale Alessandro Farnese a Roma, cantò, oltre una sua passione giovanile, l'amor suo ideale per la vedova del famoso Gian Luigi Fiesco, Leonora Cibo, che non morì, come immaginò lo Schiller, nella congiura del marito, ma fattasi romana, si rimaritò dopo il 1547. Più tardi e meglio poetarono due veneziani, Celio Magno (1536-1602), segretario de' Dieci, e Orsatto Giustiniano († 1603), le cui *Rime* comparvero unite nel 1600: ma, fra le poesie del primo, più ammirate le religiose e morali, delle quali parleremo a suo luogo.

Dalla corte d'Urbino, in cui avea passati sei anni felici nella quiete studiosa delle ville ducali, a Castelldurante, nella sua badia della Vernia, e composti (1507), per i trattenimenti prediletti di quella corte, i *Motti*, cioè delle domande in versi, a coppie di endecasillabi a rima baciata, quasi tutte di soggetto amoroso: il Bembo nel 1512, in cerca di fortuna, se ne venne a Roma, la cui corte era stata, ed era, il sogno di tutt'i letterati. E qui l'anno seguente, insieme al Sadoleto, egli veniva creato segretario papale, cioè scrittore delle lettere del pontefice. Saliva allora al pontificato il più splendido mecenate del tempo, col nome di Leon X, Giovanni dei Medici, degno figliuolo di Lorenzo il Magnifico, colto e affabile, amante della poesia e delle belle arti, nonchè delle commedie oscene (come abbiam visto) dell'Ariosto, del Bibbiena e del Machiavelli, de' buffoni, delle feste, del giuoco, dei banchetti e delle cacce. In fatto di poesia preferiva quella dei classici latini, e la imitazione che ne facevano allora i neo-latinisti. E questa era già stata coltivata, innanzi ch'ei fosse papa, da poeti dell'Alta Italia, quali il celebre Ercole Strozzi (1471-1508), ferrarese, amico e compagno del Bembo nel corteggiare Lucrezia Borgia, morto poi così barbaramente assassinato (e gentilmente pianto in un noto sonetto della sua fresca sposa, Barbara Torello); ed il catulliano e pontaniano Giovanni Cotta (1479-1510), di Vangadizza (Legnago), che morì di peste a Viterbo: ma sotto il pontificato di Leon X salì al più alto grado di correttezza e di eleganza. Più veri ed originali dei poeti volgari, codesti neo-latinisti hanno un sentimento vivo della realtà, e la loro lirica amorosa, benchè anche imitata, riesce qualche volta calda ed affettuosa. Tra i migliori di essi si annovera un veneziano, amico del Bembo, Andrea Navagero (1483-1529), ch'era stato anche ambasciatore in Ispagna (1524), ove spinse il poeta catalano Juan Boscan all'imitazione dell'arte italiana.

Di lui son specialmente celebri gli epigrammi idillici, pieni di sentimento della natura. Questi furono il modello dei *Lusus pastorales*, poesie amorose campestri, affettuose e malinconiche, del trivigiano Marco Antonio Flaminio (1498-1550), che dettò anche delle tenere elegie. Venuto sedicenne a Roma, era stato ben accolto dal Papa, ma gli ultimi anni suoi li passò, per ristabilire la sua malferma salute, a Napoli e a Caserta, stringendosi in relazione col novatore religioso Giovanni Valdés, dal quale lo allontanò poi il suo amico, il cardinal Polo, riconducendolo in grembo alla Chiesa (v. figura qui contro). Riboccanti di affetto famigliare sono anche le elegie di Girolamo Vida pei suoi genitori morti, e quella di Baldassarre Castiglione, scritta in nome della perduta moglie, Ippolita Torelli.

Fig. 8. — Marc. Antonio Flaminio. Da un quadro di [illegible] riprodotto in incisione alunna al *Carmina* del Flaminio. Padova, Comino, 1743.

Anche a Roma il Bembo ebbe attorno tutta una scuola di petrarchisti, o suoi devoti o aderenti alla sua riforma poetica. E prima di tutti, il *bohémien* del Cinquecento, lo scapigliato modenese Francesco Maria Molza (1489-1544), che soleva chiamare il Bembo " suo babbo „, ed anch'egli elegante scrittore di poesie latine. Abbandonati in patria la moglie e i suoi quattro figliuoli, nel 1516 se n'era venuto a Roma, ove era già stato dal 1506 al 1511, e dove visse quasi sempre poi, nella corte dei cardinali Ippolito de' Medici ed Alessandro Farnese. Qui si dette ad una vita allegra e dissoluta, tutta amori ed amorazzi, ch'ei cantò platonicamente e petrarchescamente in italiano, con le romane Furnia (per cui si disse *Furnio*) e Faustina Mancini (la *Ninfa Tiberina*); con la spagnuola Beatrice Paregia, fattaci conoscere dall'Aretino, suo amico, per la quale s'ebbe, nel maggio 1522, una pugnalata mortale: con madonna Camilla Gonzaga, nei tre anni che dimorò a Bologna (1523-1525), a corteggiar la quale l'aiutò anche il Bembo: e, finalmente, con un'ebrea, per la quale, appartenente ad una classe maledetta, implorò da Dio la grazia e la salvazione. Nel 1539 fu preso dall'immonda malattia, frutto dei suoi stravizi, che non lo lasciò quasi mai fino alla morte, che lo colse in patria (28 febb. 1544), ove nell'ultim'anno s'era ridotto, tra le braccia della derelitta moglie e del figliuolo invocati e rimpianti nei giorni di dolore (v. fig. a p. 375).

Amici del Bembo e del Molza, e cortigiani dei Farnesi in Roma, furono anche Giovanni Guidiccioni, Giovanni della Casa ed Annibal Caro, bella triade letteraria di scrittori eleganti e gentili. Il vescovo e diplomatico lucchese Giovanni Guidiccioni (1500-1541) fu anima onesta e amante della patria e veramente, come fu detto, " fenice del Cinquecento „ per gravità di sentimenti ed

integrità di costumi; ma morì precocemente a Macerata pei molti disagi sofferti nei suoi molteplici uffizi di governatore di Roma (1534), della Romagna (1540) e della Marca (1541), di nunzio presso Carlo V per quasi tre anni (1535-1537) e di commissario generale per la guerra contro Ascanio Colonna (1541). Miglior poeta politico (lo vedremo), le sue poesie amorose, naturalmente sempre petrarchesche nel contenuto, spirano sublimi sensi platonici, ma in uno stile grave e sforzato, e qua e là poco chiaro.

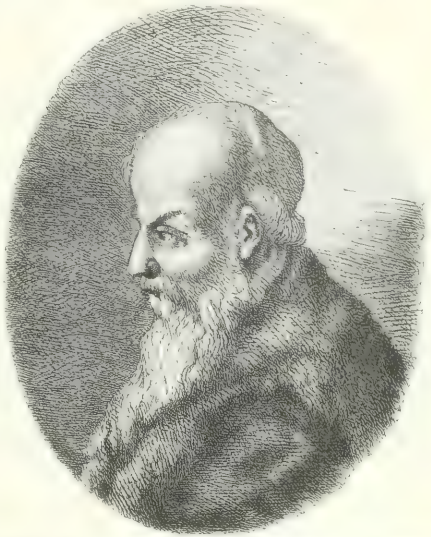


Fig. 83. — Franc. sco Maria Molza. Da un'incisione posta innanzi alle sue *Poesie latine e volgari*, stampate a Bergamo nel 1747.

Amicissimo del Guidiccioni, suo compagno nel governo di Romagna (1539-1540), editore delle *Rime* del Bembo, fu il marchigiano Annibal Caro (1507-1566), poi segretario di Pier Luigi e Ottavio Farnese, duchi di Parma, e dei cardinali Ranuccio e Alessandro Farnese, in Roma, dove morì. Verseggiatore elegante e forbito di un contenuto, anch'esso preso dal Petrarca, qua e là lambiccato e concettoso, fu migliore e più efficace e corretto scrittore nelle sue traduzioni poetiche (Virgilio, Teocrito) e prosaiche (Longo Sofista, Aristotele), e nelle prose originali, che ricorderemo.

Biografo del Bembo fu il fiorentino Giovanni della Casa (1503-1556), che visse anche lui vita allegra e licenziosa a Roma presso i Farnesi, prima laico, poi ecclesiastico, arcivescovo di Benevento (1544), nunzio a Venezia (1544-1550), finalmente segretario di Stato di Paolo IV. Ei fu iniziatore di una riforma nella rinnovata lirica petrarchesca, che agl'intendenti appariva già non poco difettosa per la costruzione del verso, per isnervatezza di stile, e per un certo andamento quasi cascante e monotono. Il Casa cercò appunto di rimediare a questi difetti, dandole dignità e gravità con la lunghezza dei periodi, coll'evitare le costruzioni volgari, con un'insolita collocazione di parole, con la spezzatura dei versi e col continuare le proposizioni oltre il verso e le quartine, e finalmente con espressioni e frasi più dantesche che petrarchesche (" inforsare „, " impietrare „ ecc.). Nel suo celebre son. " Al Sonno „, additato esempio della sua poesia elevata e solenne (ma nella sola esteriorità), si sentono quasi nello spezzarsi dei versi i sospiri d'un addolorato amante che non trovi requie nel sonno:

O Sonno, o della queta, umida, ombrosa
Notte placido figlio, o de' mortali

Egri conforto, oblio dolce de' mali
Sì gravi, ond'è la vita aspra e noiosa:
Soccorri al core omai, che langue, e posa
Non ave, e queste membra stanche e frali
Solleva; a me ten vola, o Sonno, e l'ali
Tue brune sovra me distendi e posa.
Ov'è il silenzio che il dì fugge e 'l lume?
E i lievi sogni, che con non secure
Vestigia di seguirti han per costume?
Lasso! chè 'n van te chiamo e queste oscure
E gelide ombre in van lusingo. Oh piume
D'asprezza colme! oh notti acerbe e dure!

Fig. 84. — Lo Studio del Bembo a Padova. Da un'incisione delle *Opere*. Venezia, 1729.

Le *Rime* del Casa (1558), commentate più volte in quello e nel secolo seguente, furono ritenute, dopo quelle del Bembo, come le migliori del Cinquecento ed imitate da tutt'i rimatori successivi ed in ispecial modo da Torquato Tasso, che (come vedremo) l'ebbe in soverchia stima e ne illustrò un sonetto. Nel Seicento e Settecento egli divenne poi, con Angiolo di Costanzo, uno dei modelli a cui si ispirarono più spesso i pastori e le pastorelle d'Arcadia.

Il Bembo, sin dalla morte di Leon X (1521), fornito di considerevoli rendite, allontanatosi dalla vita tumultuosa di Roma, s'era ridotto a vivere a Padova, nella sua casa, adorna di preziose collezioni di libri, di manoscritti e di antichità, o nella sua deliziosa villa a S. Maria di Non (ora villa Bozza), presso la città (v. figg. 84 e 85 qui sopra ed alla p. seg.), di dove, dedicandosi alle sue occupazioni letterarie e godendosi la vita, esercitava la sua dittatura, entusiasticamente ammirato e idolatrato da tutt'i letterati d'Italia. Ma, nel 1531, un giovane rimatore veneziano, studente a Padova, già devoto amico suo, Antonio Broccardo, che nelle sue poesie, non fra le peggiori del tempo e intinte della vivacità dei rimatori prescecentisti della fine del Quattrocento, avea disdegnato la pedissequa imitazione petrarchesca, predicata dal Bembo, osò parlare con disprezzo delle rime di costui, posponendole alle sue. Il vanitoso dittatore, vedendosi colpito da un suo concittadino e nella sua propria cittadella, se n'ebbe tanto a male, che, restando egli

dignitosamente e sdegnosamente nell'ombra, gli fece muovere contro dai suoi amici, capitanati da Pietro Aretino (suo devoto per politica), una guerra spietata, guerra di versi, pieni di contumelie e calunnie, che divise la città in due partiti. Il malcapitato Broccardo, non potendo più resistere alla burrasca tiratasi addosso, per " fastidio delli sonetti scrittigli contro „ dall'Aretino (che poi gliene scrisse in lode) e dagli altri, dicesi che ne ammalasse e ne morisse sulla fine dell'agosto di quell'anno. Il Berni, che allora era nel Veneto ed aveva tentato invano di por pace fra i due contendenti (*Orl. inn.*, XIII), compianse il giovane dotto dallo " spirito generoso, almo, gentile „.

Fig. 85. — La villa del Bembo a Padova. Da un'incisione delle *Opere*, Venezia, 1729.

Come tutt'i burleschi, anteriori e posteriori, il Berni divideva il disprezzo del Broccardo contro le scimmie del Petrarca morto e di quello redivivo: e mise anch'egli in ridicolo le " petrarcherie „ e le " bemberie „. È noto e gustosissimo il suo sonetto in cui descrisse le " bellezze „ della sua " Laura „ (capelli e ciglia bianche, fronte crespa, occhi imbambolati e sbiechi, dita e mani grosse e corte, labbra bianche, bocca larga e denti d'ebano), e canzonò gli spasimanti versaiuoli e le loro dive:

Chiome d'argento fine, irte ed attorte
Senz'arte intorno a un bel viso d'oro,
Fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,
Dove spunta i suoi strali Amore e Morte;
Occhi di perle vaghi, luci torte
Da ogni obbietto diseguale a loro,
Ciglia di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
Dita e man dolcemente grosse e corte;
Labbra di latte, bocca ampia celeste,
Denti d'ebano rari e pellegrini,
Inaudita, ineffabile armonia;
Costumi alteri e gravi; a voi, divini
Servi d'Amor, palese fo che queste
Son le bellezze della donna mia.

Amico del Bembo, anzi suo sostenitore nella contesa contro il Broccardo, fu Cornelio Castaldi (1480-1536), di Feltre, che visse anche a Venezia ed a Padova. Mutato poi indirizzo egli fu il più notevole antipetrarchista del Cinquecento per il suo celebre capitolo contro le scimmie del Petrarca e del Bembo, che lui stesso aveva imitati nelle sue rime giovanili. Nelle posteriori ve ne sono, accanto a futili pel contenuto e latineggianti per la lingua, alcune ispirate da vero sentimento amoroso.

A cotesti antipetrarchisti va aggiunto anche tutto il piccolo manipolo di altri più feroci avversari del petrarchismo del '500, che combatterono in prosa e in verso: Niccolò Franco, Pietro Aretino, Anton Francesco Doni e Ortensio Lando: i quali, pur estimatori del Petrarca e dei migliori imitatori, quali il Bembo e il Sannazaro e le loro scuole, ce l'avevano particolarmente con la plebe degli ostinati sonettieri. Il più convinto di essi fu il Franco (1515-1569), beneventano, segretario qualche tempo, poi nemico, dell'Aretino, contro il quale diresse non meno di 495 oscenissimi e violentissimi sonetti delle *Rime* e della *Priapèa* (1541 e 1548). Egli menò una vita vagabonda, or misera or felice, a Venezia, a Casale Monferrato, a Mantova, a Cosenza, due volte a Napoli e poi a Roma, ove, dopo esser stato qualche anno nelle carceri dell'Inquisizione per accusa d'eresia (1558-1559), non ostante che odiasse i luterani e aspirasse al cappello cardinalizio, finì appiccato, dieci anni appresso, per alcune pasquinate satiriche contro Pio V. Il Franco mise in ridicolo i petrarchisti, specialmente nel suo dialogo *Il Petrarchista* (1539), come prima avea fatto in alcune delle sue *Pistole volgari* (1532) e nella *Priapèa*, ove finge che Priapo li scacci via vituperosamente.

Petrarchisti meridionali e petrarchisti toscani

3. Benchè ammiratori del Bembo, non si possono dire della sua scuola i lirici amorosi del Mezzogiorno, che risentirono, invece, come dicemmo, vieppiù l'influenza del Sannazaro e dei rimatori napoletani del Quattrocento. Il piccolo canzoniere di Galeazzo di Tarsia (che è ancor dubbio se sia quel cosentino Galeazzo di Giacomo, reggente della Vicaria di Napoli, morto nel 1513, o se quel Galeazzo di Vincenzo, nato negli ultimi decenni del secolo XV a Napoli, condannato, pare, tra il 1534 e '40, alla relegazione per gravi abusi di potere della sua giurisdizione baronale, e morto nel 1553) è quasi tutto formato di poesie amorose, le quali, riguardanti in gran parte la sua occulta passione per la poetessa Vittoria Colonna, e piene di gentilezza e di un sentimento profondo e ardente, non sono da imbrancarsi con le solite petrarcheggianti del tempo. Poche di esse son dirette, invece, ad " una pellegrina giovinetta schiva „, di cui s'innamorò, libero dalla prima passione, in Calabria, durante la sua vita solitaria nel castello baronale. Questa giovinetta fu, forse, la sua futura moglie, quella Camilla ch'ei pianse così teneramente, quando la perdè, nei tre noti affettuosissimi sonetti, i quali, misto ad una dolce malinconia, hanno vero sentimento e commozione, e ricordano il *De amore coniugali* del Pontano.

Si ripete che amasse e celebrasse nelle sue rime Vittoria Colonna anche Angelo di Costanzo (1507-1591), napoletano, feudatario di Cantalupo e storico della sua patria, il quale nelle sue rime imitò il Sannazaro, che avea conosciuto giovinetto, ed il Chariteo; ma riuscì ad una maniera fredda, artificiosa, arida, epigrammatica. Anch'egli però è specialmente affettuoso nelle poesie per la morte d'un suo figliuolo, quindicenne; e in un celebrato sonetto a Virgilio. I contem-

poranei lo ritennero il miglior sonettista del suo tempo. Poi fece scuola; e, come abbiamo accennato, l'accademia dell'Arcadia in Roma se lo propose, nel Settecento, quasi ad unico modello; e piacque anche molto ad un poeta francese del Cinquecento, l'abate Filippo Desportes (1546-1606), che, sotto Enrico III, saccheggiò i nostri poeti, e specialmente i cinquecentisti. Ma, per più rispetti, ei non fu che un seicentista in anticipazione.

Amico del Di Costanzo, e del Bembo, del Caro e del Della Casa, il nobile napoletano Berardino Rota (1509-1575) cantò, non senza esagerazioni e stranezze, la sua donna Porzia Capece, che gli fu poi moglie, e quand'era viva e quando la perdette immaturamente, di parto, nel 1559, dopo sedici anni e cinque mesi che le era stato affianco. Se non che, nelle rime in vita essa non è rappresentata come amante che accolga l'amore del poeta, o come moglie che lo renda beato, ma sempre nel solito stato di asprezza e di crudeltà. Di modo che ben ne fu arguito che queste rime fossero un puro esercizio letterario, fatto a freddo, sulla falsariga del Petrarca e del Bembo, negli anni giovanili e dopo il matrimonio. Esse poi, unite ai 36 sonetti che il Rota pubblicò pochi mesi dopo la morte della moglie e ad altre rime scritte posteriormente, formarono, anche ad imitazione petrarchesca, il canzoniere in vita e in morte di Porzia Capece. Per esso il Rota non merita davvero di esser detto, quale fu ritenuto da parecchi, il miglior poeta coniugale del Cinquecento.

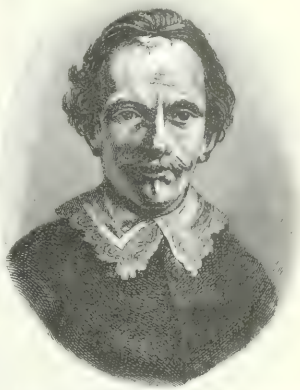


Fig. 86. - Luigi Tansillo. Da un'incisione delle *Poesie* (Livorno, 1782).

Non la moglie, ma una donna altolocata ed orgogliosa (forse la marchesa del Vasto, Maria d'Aragona) cantò un altro meridionale, Luigi Tansillo (1510-1568), compaesano di Orazio, perchè nato a Venosa (v. fig. qui sopra). Ma da lui, vissuto negli anni suoi giovanili fra le armi e sul mare, combattendo contro i Turchi ed i corsari, non abbiamo la solita riproduzione del mondo petrarchesco. La sua fu una vera occulta passione e adorazione di lontano, che solo nel sogno gli concedeva di gioire del suo amore. Finalmente la gelosia e lo sdegno gli rendettero la sospirata libertà (son. 96):

Cessa dal suon d'amor flebil mio legno,
Trova voci conformi al grave duolo,
Poichè il mio stile è destinato solo
A gridar d'ira e rimbombar di sdegno.
Sperai non con le penne del mio ingegno,
Ma con l'ali d'Amor levarmi a volo,
E il nome che cantando onoro e colo,
Portar di là dov'Ercol fisse il segno.
Aveami a tanta speme dato ardire
Il grazioso pegno che Amor diemmi
Allor che 'l mio pensier poggiava altiero.

Or poi che si cangiò l'altrui desire,
E sdegno tronca l'ali al bel pensiero,
Speme, soggetto e stil cangiar conviemmi.

Le sue rime amorose, piene di una ardita malinconia e di vero sentimento, e quelle, in cui pianse, pur egli, la morte di un figliuolo, son le migliori e le più originali del Cinquecento. La sua è vera poesia: esprime la corrispondenza degli affetti con la natura esteriore; ci dà vaghi quadretti campestri; ma, anche in esse, come in quelle di tutt'i suoi compatriotti, v'è una predilezione per le artificiosità e le sottigliezze dei presecentisti e del petrarchismo. Tutto ciò che prende al Petrarca o al Sannazaro, ed a costui specialmente, e' colorisce a nuovo con freschezza e vigore di tinte, ignote a' più de' lirici contemporanei.

Fig. 87. Vittoria Colonna. Da un quadro attribuito a Girolamo Muziano (1532-1592), ora nella Galleria Colonna di Roma, riprodotto in mezzatinta innanzi alle *Rime* di lei. Roma, 1840.

La bionda e bella romana Vittoria Colonna (1492-1547), nata, nel castello di Marino, da Fabrizio, valoroso capitano nel Regno di Napoli, e maritata al celebre marchese di Pescara, Ferdinando d'Avalos, pur esso capitano degli Spagnuoli in Italia, si può considerare come napoletana, perchè a Napoli visse, e specialmente nel castello d'Ischia, tutta la sua giovinezza (1509-1537: v. fig. qui sopra). Tra i migliori del secolo è il suo canzoniere amoroso (117 sonetti, un madrigale, una canzone, oltre una bellissima epistola in terza rima, diretta al marito, nel 1512, quando fu fatto prigione a Ravenna col padre di lei), in cui canta le imprese, il valore e le lodi del D'Avalos, morto nel 1525 di malattia, il quale ella avea amato teneramente, ma n'era stata freddamente corrisposta. Essa lo dipinge com'un eroe, grande e glorioso, e ne loda i pregi spirituali e la virtù, unica al mondo, mentre è noto che fu uomo doppio e traditore della patria. Nelle molte reminiscenze petrarchesche ci son sempre i propri ricordi, le proprie impressioni: chè, come donna, anche avendo il canzoniere petrarchesco a mente, avea sempre bisogno " di trovare in sè o immaginar da sè, almeno quanto manchi per il caso suo a quel linguaggio „ (Zumbini). In parecchie immaginazioni tutte proprie del Petrarca, come nel così detto pensiero dominante, noi non sentiamo altri che lei. Essa sa anche ritrarre rapidamente i moti più delicati e teneri del cuore, per quanto segreti e fuggitivi.

La poetessa in Italia è frutto della Rinascenza, chè solo allora si cominciò a dare alle donne una vera elevata istruzione classica: nel Cinquecento essa fiorisce accanto ad illustri dame mecenatesse, come le due Elisabette, la duchessa d'Urbino (Gonzaga-Montefeltro) e la marchesana di Mantova (Este-Gonzaga), che amarono e protessero con tanto interesse le arti e la letteratura. " La Colonna, somma tra le donne italiane celebri del suo tempo, ricorda il più alto grado di perfezione a cui giungesse allora l'ingegno femminile: ed è quindi il più insigne esempio di una di quelle poche glorie nostre che non furono così presto superate dagli stranieri „ (Zumbini).

Tra i vari poeti che amarono questa donna, non si può dimenticare il grande Michelangelo Buonarroti (1475-1564), che la conobbe quando egli aveva oltrepassati i sessant'anni, ed ella era sui quarantacinque e viveva assai ritirata, claustralmente. Egli la onorò, la ammirò, la tenne come guida che lo traeva al cielo: l'amò, insomma, platonicamente, dirigendo a lei, viva, alcune sue poesie, specialmente quand'ella, dopo il 1538, vedova, abitava nel chiostro di San Silvestro a Roma; e piangendola, morta. Il Buonarroti fu poeta non per la forma, concisa ed efficace, ma rozza e disarmonica, sibbene per il pensiero e per il sentimento, originale, poderoso; perchè, come diceva di lui il Berni ai vuoti petrarchisti: " Ei dice cose, e voi dite parole „. Oltre il Petrarca, egli mostra di aver studiato assai Dante (a cui dedicò alcuni bei sonetti), e non solo la *Comedia*, ma la lirica della *Vita Nova*, e quella platonica del Magnifico. Le sue poesie (sonetti, madrigali, stanze) ei le compose nel suo ultimo soggiorno a Roma (1534-1564), su pezzetti di carta, spesso insieme a studi e schizzi di scultura e architettura, riposando dal lavoro: e, raccolte da amici, furon poi messe in luce nel 1673 dal suo omonimo pronipote, che credette bene di ritoccarle nella forma. Solo ai giorni nostri esse furon pubblicate nella loro genuinità sui manoscritti originali, ove qualche poesia appare rifatta fino a nove volte, riuscendo con tutto ciò sempre stentata ed oscura. Dall'autografo si rileva pure che alcune poesie furono composte per un bellissimo giovine romano, Tommaso de' Cavalieri, che il grande artista amò platonicamente.

Somiglia in qualche modo alla Colonna, di cui però era più vecchia, Veronica Gàmbara (1485-1550), nata a Pratalboino presso Brescia, perchè anch'essa cantò " i begli occhi „ del marito, Giberto, signore di Correggio, che le fu rapito nel 1518, dopo dieci anni di matrimonio. Allora essa, più fortunata della colonnese, si potè dare tutta all'educazione dei due figliuoli ed al governo del piccolo stato, ove Carlo V la visitò due volte (1530 e 1532). Più della Colonna ella risentì l'influenza del vicino Bembo, che le fu continuo, ma freddo, consigliere letterario.

Ben più interessanti son le rime che la giovinetta milanese (padovana di nascita) Gaspara Stampa (1523-1554), nobile, ricca, bella, e dotta, oltre che nelle lettere, nella musica e nel canto, scrisse nella sua ardente passione pel suo coetaneo conte Collaltino di Collalto, signore di Treviso, anch'egli rimatore.

Esse narrano, giorno per giorno, la storia del suo triennale amore (1549-1551), umile, disinteressato, pieno d'abbandono e tenero da parte di lei; freddo, indifferente, infedele da parte di lui, che, godutala quando le era vicino, andandosene in Francia, capitano di Enrico II, prima la dimenticò per altre donne, poi, ritornato

a Venezia, e datosi di nuovo a lei, ripartendo per la guerra di Bologna (1551), l'abbandonò per sempre. E nelle rime la giovinetta (rediviva Saffo) si mostra prima interamente felice, poi addolorata per la separazione, e finalmente disperata pel raffreddamento e l'abbandono: ciò non ostante ella implora sempre la sua compassione, la consolazione di una lettera; ma egli non risponde mai. Fin da quando Collaltino la martoriava con i suoi finti sdegni per disfarsene, ella avea ben pensato che un altro amore le avrebbe resa la pace; ora, abbandonata definitivamente, trova un altro ardore, " più vivo e maggiore „, e si dà ad un Guiscardo, nobile e dotto, che l'amava davvero. Finisce poi, come tutt'i petrarchisti, col darsi all'ascetismo. I suoi versi sono fra i più sentiti del Cinquecento. Quando Collaltino, ritornato dalla Francia, va a starsene con lei nel suo castello di Collalto, fra le belle colline di Conegliano, presso le rive dell'Anasso (il Piave), dal cui nome nelle rime essa prese il nome di *Anassilla*: — Oh, che caro e beato vivere (ella esclama), se il conte, ismettendo le sue smanie guerresche, le stesse sempre a canto!

Deh lasciate, Signor, le maggior cure
D'ir procacciando in questa età fiorita
Con fatiche e periglio della vita
Alti pregi, alti onori, alte venture;

E in questi colli, in queste alme e sicure
Valli e campagne, dove Amor c'invita,
Viviamo insieme vita alma e gradita,
Fin che 'l sol de' nostri occhi al fin s'oscure.

Perchè tante fatiche e tanti stenti
Fan la vita più dura, e tanti onori
Restan per morte poi subito spenti.

Qui coglieremo a tempo e rose e fiori,
Ed erbe e frutti, e con dolci concenti
Canterem con gli augelli i nostri amori!

La Stampa fra i petrarchisti del '500 men deriva dal Petrarca, e pur tuttavia è l'unica che più gli si accosti per profondità psicologica e delicata sentimentalità. Ella cantava un ardore che le struggeva l'anima e il corpo, non una finta passione.

Fra le gentildonne rimaron pure le napoletane Laura Terracina ed Isabella Morra (1520-48), infelicissima, vissuta incompresa nel solitario castello di Favale (Basilicata) e trucidata barbaramente dai fratelli per sospetto di una tresca; le modenesi Lucia Bertani e Tarquinia Molza, nipote del poeta: ma vi furono poetesse anche fra le alte " peccatrici „ che in quel secolo, con nome onorifico e glorificativo, si chiamaron " cortigiane „. Queste, come le greche etère, dovendo vivere in mezzo ad una società elegante e còlta, eran costrette ad apprender la musica e la poesia, a parlare e scrivere elegantemente l'italiano e qualche volta anche il latino: col Petrarca e Boccaccio avevan così, familiari Virgilio, Orazio, Ovidio e Cicerone. Fra codeste cortigiane poetesse eccelle la romana Tullia dettasi d'Aragona (1506-1556), perchè spacciavasi figlia del cardinal Luigi, nipote di Ferdinando I di Napoli, ma realmente di un Costanzo Palmieri d'Aragona. Essa fu derisa unicamente dal moralissimo Giraldi (*Ecatommi*, Introd.) perchè sproporzionatamente lunga, con la bocca larga e il naso lungo, e perchè, datasi, per avidità

di guadagno, ad un tedesco assai schifoso, e fuggita da tutti, era stata costretta ad allontanarsi da Roma. Fu, invece, amata ardentemente per vent'anni dall'istriano Girolamo Muzio (1496-1576), gran corteggiatore di altre belle e facili donne, e che, dopo una gravissima malattia, convertitosi, fu il teologo polemista più battagliero del Cinquecento e il più accanito persecutore degli eretici italiani (Vergerio, Ochino, ecc.). Sotto il nome di " Tirrenio „, egli nelle sue poesie fece l'apoteosi di Tullia, pur cantata e corteggiata da Bernardo Tasso (1534), e che lo Speroni finse interlocutrice, insieme con costui, del suo *Dialogo sull'Amore*. A Firenze poi nel 1546 la corteggiò il Varchi, ch'ella introdusse a parlare nel proprio dialogo *Dell'infinità d'Amore*; e nella stessa città, nell'anno seguente, benchè ella fosse maritata sin dal 1543, le fu intimato di portare il distintivo delle peccatrici (" il velo giallo „); ma il suo nome di " poetessa „ la salvò da questa vergogna. Al duca Cosimo ed alla duchessa Eleonora che l'avevan graziata, essa dedicò, per gratitudine, quel suo dialogo ed il suo canzoniere (1547): assai poco interessante, quest'ultimo, perchè contenente solo elogi ad amici, e componimenti in lode di lei, specialmente del Muzio. La sua fine fu molto triste: a Roma, dov'era ritornata, e dove fu tassata come pubblica peccatrice, morì dimenticata da tutti, presso un oste di Trastevere.

Rimatrice più celebre, più colta, più schietta e più passionata fu l'altra cortigiana, Veronica Franco (1546-1591), veneziana, visitata da Enrico III di Francia, conosciuta dal Montaigne nei suoi soggiorni a Venezia (1574 e 1580), ed encomiata dai letterati. Essa è autrice di un volume di *Terze Rime*, di vari sonetti e d'un poema epico, che rimase incompiuto. Anch'essa morì assai miseramente, e lasciò bisognosi i numerosi figliuoli, avuti da' suoi amanti e quelli di un fratello morto.

Le *Rime* di T. Tasso e di B. Guarini

4. La lirica petrarchesca del Cinquecento può dirsi che si chiuda con le *Rime* di Torquato Tasso, che, come al poema epico, dètte alle sue poesie soggettive un'impronta tutta propria. Ultimo dei petrarchisti e superiore a tutt'i suoi predecessori, egli non s'allontanò gran che dalla via ch'essi avevan seguìta: ma, pur attenendosi ai loro principî e senza introdurre molto di nuovo nella materia, seppe infondere alquanto di anima nella smorta poesia di questi puri imitatori. La sua innovazione riguarda sopratutto la forma: snervata, cascante e monotona nei suoi predecessori, se se ne toglie il Della Casa: del quale il Tasso, che l'ammirò e studiò molto, seguì l'esempio, dando anch'egli al verso una certa spezzatura, durezza e sostenutezza, usando voci ed espressioni vibrate e robuste, ed ottenendo, così, una varietà di armonia, una forma vigorosa, ma non così ispida, come quella del suo modello. A codesti della forma egli aggiunse pregi tutti suoi: calda passione, sentimenti delicati, immagini grandi, tinte vivaci e graduate, moto, colore, vita, un ornato finissimo, florido, sensuale, lussureggiante.

Con molta leggiadria e con un movimento quasi di gioia esultante, è descritta (canz. XVI) la sua donna che danza insieme ad altre quattro; piena di liete immagini idilliche e di reminiscenze mitologiche, leggiadramente intrecciate alle scene della natura, è l'altra (VIII) *Ad una montagnetta in Ferrara*, ove quella, specchiantesi nel lago, sembra al poeta " giovinetta Donna Che s'infiori allo specchio or treccia or gonna „; e profondo sentimento della natura ed eccellenza d'arte si ritrovano in

quella tutta classica *Per nozze* (XIII), ove è descritta mirabilmente la placidezza della notte inoltrata, le audacie dello sposo, le ritrosie della fanciulla ed il trionfo finale:

E la fanciulla accorta
Gli occhi tremanti abbassi:
E sull'amato fianco
Appoggi il capo stanco:
Versi fiori Imeneo su' membri lassi,
E temprino gli ardori
Colle penne dipinte i vaghi Amori.

Poesia ispirata, appassionata, commovente sono poi tutte le canzoni che egli scrisse in Sant'Anna, a muovere il cuore dei principi e delle principesse per la sua liberazione.

Nella bellissima, alla Duchessa d'Urbino (XIV), che avea mandato a salutare il poeta, la Pietà è invocata perchè scenda dal cielo e prenda dimora nel petto della principessa, che possiede tutte le bellezze e le virtù, tranne la pietà: questa faccia che " il caro saluto Non discompagni da cortese aiuto „! Un vero gemito è l'altra (XXVI), al Duca, invocante il soccorso di lui e delle sorelle: qui la pittura del suo stato miserando fa una commovente impressione:

Volgi gli occhi clementi,
E vedrai, dove langue
Vil volgo ed egro per pietà raccolto;
Sotto tutti i dolenti
Il tuo già servo esangue
Gemer, pieno di morte orrida il volto,
Fra mille pene avvolto
Con occhi foschi e cavi,
Con membra immonde e brutte,
E cadenti ed asciutte
Dell'umor della vita, e stanche e gravi,
E invidiar la vil sorte
Degli altri, cui pietà vien che conforte.

Questo stato compassionevole non è descritto nell'altra (XXVII), bellissima tra le belle, in lode delle due principesse, a cui pur chiese soccorso, ma per amor della loro madre, Renata di Francia, pur essa infelice, e che il figliuolo e duca, Alfonso, aveva bandito da Ferrara perchè calvinista. Vi ricorda gli anni vissuti fra loro, in dolci e familiari colloqui, gli agi passati, le presenti miserie, invidiando lo stato degli animali, cui non manca " puro latte, pur'acqua e libero aere „.

Oltre che per fantasia e sentimento, il Tasso superò i suoi predecessori per dottrina filosofica ed erudizione classica: le sue *Rime* son piene di reminiscenze dei poeti latini e greci. Mentre, dunque, " professava di trattar l'amore alla maniera del Petrarca, egli lo sentiva come Ovidio, ed esprimeva talvolta come Anacreonte, ma sempre più delicatamente dell'uno e dell'altro „ (Foscolo). E dai classici dovettero venirgli, insieme con un profondo platonismo (il cui significato è formulato nel celebre son.: " Amore alma è del mondo, Amore è mente „), le immagini e le descrizioni sensuali e lascive, che si trovano spesso nelle sue poesie. Egli fu il primo ad imitare o a rifare leggiadramente in alcuni sonetti e nei suoi innumerevoli madrigali (circa 500), pieni d'immagini vaghissime, di colori vivaci e di armonie gaie, le odicine greche che vanno sotto il nome di Anacreonte, pubblicate da Enrico Stefano nel 1554. Nulla tralascia delle bellezze, delle condizioni, delle attitudini o dei diversi stati di passione amorosa: bocca, capelli, seno, riso, vesti, guanti, mani, ventagli, specchi, veli, balli, sospiri, ricami. Se non che, come con l'imitazione classica egli, insieme col padre Bernardo ed altri

valentuomini del Cinquecento, avviò la lirica alle forme dotte del Chiabrera e del Testi nel secol seguente: così, coi concetti strani, artificiosi e di cattivo gusto, egli ebbe molta parte a determinare la poesia del Seicento: chè in alcune delle sue poesie gli epiteti strani, i giochi di parole, le immagini grandiose ed eccessive non si contano. È da notare, però, e che molte di queste sono scritte per commissione e sollazzo dei suoi padroni ed amici, e che le sue *Rime*, salvo le prime due parti (1592-1593), come tutte le altre sue opere, furon pubblicate senza il suo consenso e scorrettissime.

Si avvicinano a quelle del Tasso, per raffinata e studiata eleganza, le *Rime* di Battista Guarini, ch'ei compose da' suoi anni giovanili sino alla tarda età (Venezia, 1598); ma esse (sonetti, stanze, madrigali, canzonette, intermezzi), anche composte per piacere e lode dei signori, pur facili, armoniose, delicate, vivaci, son troppo piene di spiriti, di sottigliezze e di puerilità, e abbastanza ammanierate, mentre non mancano d'immagini nobili e poetiche.

La lirica politica, religiosa e morale.

5. Petrarchesca fu anche, nei metri, nello stile, negl'intendimenti e criteri estetici, così la lirica panegirica e politica che la religiosa e morale del Cinquecento, avendo dato il Petrarca esempi dell'una e dell'altra nel *Canzoniere*.

Luigi Alamanni, che abbiam visto esule in Francia, ricorda nei suoi sonetti (1532-1533), malinconicamente e sentimentalmente, la sua misera patria, Firenze, e la perduta libertà, e canta le lodi di Francesco I e della sua casa, che sperava redentore di Firenze e d'Italia. Come l'Alamanni, anche Galeazzo di Tarsia, ritornando, dopo sei anni d'esilio, dalla Francia e affacciandosi alle " Alpi gelide e canute „, salutò, in un sonetto pieno di sentimento patriottico, la patria diletta dall'aure imbalsamate, a cui chiedeva, dopo la guerra, il desiato riposo campestre. — Grande patriottismo rivelano i sonetti politici del Guidiccioni, cui dettero occasione il raccapricciante sacco di Roma del 1527 (che ispirò anche il Berni nel rifacimento dell'*Orlando*), e ne' quali egli pianse la decadenza della patria: cercò animarla a risorgere, contrapponendo, come il Petrarca, alla presente miseria l'antica grandezza; ed inveì contro l'aquila imperiale, che, invece di offendere i nemici della Chiesa, faceva strazio dell'Italia:

Degna nutrice de le chiare genti,
Ch'a i dì men foschi trionfâr del mondo;
Albergo già di Dei fido e giocondo,
Or di lagrime triste e di lamenti.....

Fia mai quel dì, che il giogo indegno e grave
Scotendo con l'esilio degli affanni,
Possiam dire: o graditi o felici anni,
O fortunata libertà soave?.....

Dal pigro e grave sonno, ove sepolta
Sei già tant'anni, omai sorgi e respira,
E disdegnosa le tue piaghe mira,
Italia mia, non men serva che stolta.

Anche il rammentato petrarchista Domenico Venier, in un sonetto, lamentava la triste sorte d'Italia che, per allontanare uno straniero, dovea desi-

derarne un altro! Ma i sentimenti della nazione, meglio che nei canti dei letterati, son adombrati negli antichi e rozzi *Lamenti* popolari. Poesia d'eroismo e di sventura negli atti di persone e nei fatti pubblici non mancò allora all'Italia: chè Barletta, Brescia, Marignano, Pavia, Genova, Padova, Mirandola, Ravenna, Roma, Firenze, Siena ebbero gloriose vittorie e sconfitte; ma l'arte poco o male se ne giovò: chè nei *Lamenti* e *Pianti*, scritti da' cantastorie popolari per le sventure di tutte queste città, inutilmente si cercherebbe la poesia. Si può appena ricordare, tra questi, *Il pianto d'Italia* di Baldassarre Olimpo (1480?-1540?), da Sassoferrato, autore di strambotti e frottole polizianesche, e di poesie politiche popolari efficaci ed ardenti. — Le poche voci disinteressate e libere, che abbiamo intese, son quasi sole: gli altri lirici inneggiano tutti non alla patria, ma ai padroni. Ai Farnesi, e cioè a Paolo III ed al figliuolo Pier Luigi, duca di Parma e Piacenza, che, destreggiandosi tra Francia e Spagna, aspiravano a dar l'indipendenza all'Italia, il Molza, ch'era al servizio del cardinal Alessandro, figlio di Pierluigi; il Caro che, per commissione dello stesso cardinale, celebrò la Casa di Francia in quella famosa per quanto povera canzone (1553), tanto malmenata dal Castelvetro. In lode di Ottavio Farnese, figliuolo di Pierluigi, al quale il nuovo Papa e l'Imperatore (di cui aveva sposato la bastarda Margherita, vedova del Duca Alessandro dei Medici) contrastavano i possessi paterni, sono scritti alcuni sonetti e una canzone del modenese Gandolfo Parrino (1550?). Bernardo Cappello, in una canzone a Venezia (1551), inveisce contro la Spagna e la Germania, ma per favorire i Farnesi, suoi padroni, che, minacciati dall'Imperatore, s'eran rivolti alla Francia. Il Tansillo inneggiò in tre sonetti all'eroismo dei soldati spagnuoli, massacrati dai Turchi nel difendere Castelnuovo, e le cui ossa avea viste insepolte ancora sulla costa dalmata nel 1540, quando vi andò con don Garzia, figlio del vicerè spagnuolo Toledo, suo padrone. Francesco Coppetta de' Beccuti (1509-1553), detto il Coppetta, perugino, autore di un buon canzoniere amoroso e poeta bernesco, nelle poesie politiche fu antimperialista, ma non favorevole alla Francia. Nella bella canzone: " O dell'arbor di Giove altera verga „, imitazione della petrarchesca *Spirto gentil*, e diretta nel 1553 a Giulio della Rovere, cardinal legato di Perugia, quando suo fratello Guidobaldo fu eletto capitano generale della Chiesa, egli esortava i signori italiani ad unirsi fra di loro, appoggiandosi alla potenza veneziana e all'autorità papale. Ma, evidentemente, così lui che il Tansillo volevano ingraziarsi i padroni.

Abbondano, anche, gl'inni a Carlo V: se ne trovano nelle rime del Bembo, della Gambara, del Tansillo, e le lodi giungono al colmo in un sonetto del Caro (" Dopo tante onorate e sante imprese „), nel quale si spinge l'Imperatore a portare l'aquila imperiale in Oriente, donde prima era venuta con Enea; così, sottomesso tutto il mondo, egli potrà dire a Dio " umilmente „ (!):

Signor, quanto il sol vede, è vostro e mio!

Per Carlo V, finalmente, e quando ebbe abdicato e datosi alla vita contemplativa, e seppellitosi, ancor vivo, e quando morì davvero, scrissero rime Bernardo e Torquato Tasso, nelle poesie politiche del quale domina, non disgiunta da un vivace sentimento nazionale, l'idea dell'unità cattolico-imperiale. Ai due eroi della sacra battaglia di Lepanto, che cantò nella *Conquistata* (xx, 112-5), Alessandro Far-

nese e Giovanni d'Austria, Torquato diresse più sonetti. Ma in questi e nelle altre rime, in cui accenna alla famosa battaglia, egli riuscì inferiore a sè ed agli altri poeti, che inneggiarono ad essa, in italiano e latino, nelle numerose raccolte, tre delle quali edite a Venezia nel 1572, o la cantarono epicamente in non meno numerosi e noiosi poemi. Nessuno di tutti questi scritti, però (a pena si posson ricordare una buona canzone di Celio Magno, le *Rime per la gloriosa vittoria* del Muzio, la *Vittoria Navale*, poema di Guidobaldo Benamati, e le poesie dialettali, almeno non noiose), seppe trasformare in poesia di parole la poesia dei fatti, svoltisi nelle acque di Lepanto (ove Michele Cervantes rimase storpio d'una mano), la mattina del 7 ottobre 1571!

Fig. 88. Annibal Caro. Da una medaglia del Museo Mazzuchelliano, riprodotta nell'ediz. delle *Lettere familiari*. Padova, 1742.

Per la mirabile canzone petrarchesca alla Vergine, che, " piena d'ineffabile dolore ... " non è propriamente una poesia religiosa, ma ritrae piuttosto il conflitto angoscioso di uno spirito che cerca il cielo, senza potersi sciogliere in tutto dai legami terreni ... ogni fedel petrarchista del '500 si sentì in obbligo di dettar rime religiose, nelle quali, privi com'essi erano di quel fuoco interno, senza di cui non si fa mai vera poesia (com'è quella degli inni latini del Vida e del Flaminio), riusciron assai freddi e fiacchi. Appena appena si ricordano le elegie spirituali di Luigi Alamanni (1526), i sette *Salmi* o *Inni* di Bernardo Tasso (1525), le rime sacre del predicatore veneziano Gabriele Fiamma (1533-1585), il quale, per il favore che godeva presso il popolo, cadde in sospetto al cardinale Ghisilieri, e fu visitato dagl'Inquisitori, mentre predicava il suo quaresimale a Napoli nel 1562: ma si salvò, poi, con la pubblicazione dei suoi sermoni e la nomina che Gregorio XIII gli dette di vescovo di Chioggia. A codeste si sogliono unire anche la canzone intitolata *Deus* (1597) del ricordato Celio Magno, che l'aveva dedicata all'amico Orsatto Giustiniano, pure esso rimatore; le *Vergini prudenti* (1582) di Bernardino dell'Uva, monaco cassinese, in lode di altrettante sante; e cento e sei *Sonetti sacri* di Bernardino Baldi (1589) per tutte le feste dell'anno; e finalmente una canzone di Torquato Tasso per la Madonna di Loreto.

Non debbono però confondersi con la maggior parte di queste ricordate, le rime sacre di Vittoria Colonna, che formano la seconda e più ampia parte del suo canzoniere. Perduto il marito, priva delle gioie della maternità, ella, che cercava nella fede consolazione e conforto, si sentì attirare, come tutti gli spiriti più alti e onesti del tempo, dai tentativi che si facevano dal Valdès e dall'Ochino per rinnovare la religiosità della Chiesa. Rifugiatasi allora, per qualche tempo, dal 1538, nel chiostro di S. Silvestro a Roma, si rinchiuse tutta in sè stessa per pensare alle cose di religione; e dal 1541, per tre anni, in quello di Santa Caterina di Viterbo. Ivi, essendosi allora con la vittoria del partito austero del cardinal Caraffa iniziata in Roma la reazione cattolica contro la Riforma e costretto l'Ochino a scappare in Germania, essa trovò (come il Flaminio) nel cardinal Polo un appoggio e la sua guida spirituale, che la ritenne dall'esagerare le sue asce-

tiche aspirazioni. E nelle rime ella ritrasse il suo sentimento religioso con le stesse immagini che avea usato per esprimere il suo affetto coniugale: ma con eccessivi ragionamenti e sottigliezze teologiche, ed eccessive riflessioni: senza immagini sensibili e vero sentimento mistico. Soltanto qua e là ritorna nella realtà delle cose: ed allora esce in invettive che ricordano le bibliche e le dantesche, contro i profanatori del tempio e la corruzione della Chiesa. Quando vide che lo " spirito divino „ cominciava a purgare " del lezzo antico l'alma e vera chiesa „, gridava (n. 134, 136, 137):

Già la tromba celeste intorno grida,
E lor, che della gola e delle piume
S'han fatto idolo in terra, a morte sfida.....

Va il gregge sparso per cibarsi, e trova
I paschi amari; ond'ei sen torna, ed ode
Risonar l'arme altrui nel proprio ovile.....

Veggio d'alga e di fango omai sì carca,
Pietro, la rete tua, che se qualche onda
Di fuor l'assale o intorno la circonda,
Potria spezzarsi e a rischio andar la barca.....

La lirica classicheggiante.

6. Ma non tutta la lirica del Cinquecento fu petrarchesca. La così detta lirica classicheggiante, se non interamente nel contenuto e nella frase, che pur risentono qua e là dell'influsso del *Canzoniere*, fu originale almeno nella forma metrica. Come si erano rifatti, imitandoli dall'antico, il poema epico, la tragedia e la commedia, così si tentò di riprodurre in italiano o con versi già adoperati o con altri del tutto nuovi, l'elegia, l'ode, l'epigramma dei Latini e dei Greci. Vi fu, dunque, nel Cinquecento, accanto alla petrarchesca una lirica dotta, che continua ed allarga l'imitazione dei latini nella lirica italiana, già iniziata nel Quattrocento dal Sannazaro, dal Charíteo e da altri, e precorre il Chiabrera ed il Testi nel secolo XVII, il Parini ed il Fantoni nel secolo XVIII, e nel XIX il Carducci e la sua scuola.

L'Ariosto, più che nelle tre canzoni e nei 32 sonetti petrarcheschi per la sua Alessandra, riescì originale nelle diciassette elegie amorose, d'imitazione properziana e tibulliana, in cui canta principalmente il suo amore, e si accosta, più di tutti, alla venustà e naturalezza dei modelli latini. L'ode pindarica, con la divisione in strofe, antistrofe ed epodo, fu introdotta dall'instancabile Trissino, che ne compose tre, due con rima, una senza: e lo seguirono l'Alamanni, che adoperò due endecasillabi rimati a coppia per il distico latino, e fu modello al Ronsard, ed Antonio Sebastiani, detto il Minturno dalla patria, in Terra di Lavoro: i quali chiamarono diversamente le tre parti (ballata, controballata e stanza, o volta, rivolta e stanza). L'ode saffica rimata, già adoperata precedentemente da Galeotto del Carretto, da B. Casanova, fu rimessa in moda da Angiolo di Costanzo. L'ode oraziana fu rinnovata con strofe brevi di endecasillabi e settenari rimate, disgiunte l'una dall'altra, ad imitazione del Ronsard, da Bernardo Tasso, che, provatosi anche nella lirica petrarchesca, aveva cantati gli *Amori* suoi, più o meno platonici, con Ginevra Malatesta e con Tullia d'Aragona. Dando un movimento più libero e rapido e variato all'ode oraziana, egli imitò anche il contenuto ed il fare del poeta venosino, come in quella (" Capece, procellosa, atra tempesta „),

in cui rappresenta il suo destino con l'immagine della nave battuta dalle tempeste, riferita da Orazio a Roma. Nelle *Odi*, scritte in gran parte nella sua lontananza e per la morte della moglie, Porzia de' Rossi (1536-1556), che pianse anche in 47 sonetti ed una canzone petrarchesca, egli apparisce il più affettuoso dei poeti coniugali del Cinquecento, certamente superiore al cantore di un'altra Porzia, Berardino Rota. Non forse per imitazione del Tasso, ma per influsso dei poeti della pleiade francese, scrisse novantasette odi oraziane il fiorentino Bartolomeo del Bene (1525?-1558), vissuto quasi sempre in Francia al servizio della duchessa di Savoia, Margherita, figliuola di Francesco I, incaricato di parecchie legazioni in Italia da Caterina de' Medici, ed amico degli italianeggianti: Enrico III, il Ronsard e il Desportes. — Infine il senese Claudio Tolomei (1492-1555), cortigiano del cardinale Ippolito de' Medici e di Pier Luigi Farnese, poi vescovo di Cursola (1549) e ambasciatore di Siena al Re di Francia (1552), seguendo l'esempio dei quattrocentisti fiorentini Dati ed Alberti, tentò di trasportare direttamente nell'italiano i metri antichi (la così detta metrica barbara), ma i versi dovevan essere misurati con la quantità italiana (non con la latina) e le leggi eran date, insieme con gli esempi del Tolomei (*Dameta*) e degli amici suoi (il Caro, Dionigi Atanagi ed altri minori), nei *Versi et regole de la nuova poesia Toscana* (1539). L'intenzione era buona, e, di fatto, ai giorni nostri dette ottimi risultati; ma i versi, orribili. Quei verseggiatori, che non eran poeti, vollero tener conto non degli accenti delle parole, ma della quantità relativa delle sillabe, e sforzarono troppo all'antica la sintassi nostra. Essi rifecero, così, l'ode alcaica, la saffica e il distico elegiaco: ma non uno solo di questi componimenti è oggi sopportabile alla lettura.

II.

Le *Stanze* del Molza e del Tansillo

1. La poesia idillica e pastorale del Cinquecento è derivazione e continuazione dei poemetti idillici fiorentini del Quattrocento, dell'*Arcadia* e delle *Eclogae piscatoriae* del Sannazaro.

Per questo genere fu adoperata specialmente l'ottava o " stanza „, in più o meno lunghi poemetti, tra lirici e narrativi. In lode di Elisabetta, duchessa d'Urbino, ne scrisse (1507) il Bembo, immaginando che fosser dette da un'ambasceria inviata da Venere a renderle omaggio; più celebri son quelle del Molza, che, appartenenti alla stessa famiglia della *Giostra* del Poliziano e dell'*Ambra* e delle *Selve* del Magnifico Lorenzo, descrivono il ritratto di Giulia Gonzaga fatto da Sebastiano del Piombo: e più specialmente le altre stanze intitolate la *Ninfa Tiberina*, dello stesso Molza, in esaltazione della romana Faustina Mancini, che il poeta, fingendosi pastore, canta. E della stessa natura sono le *Stanze* a Bernardino Martirano (1540) e quelle al vicerè Toledo del Tansillo (1547). Nelle prime il Martirano, segretario di Carlo V, è rappresentato in seno all'amenissima sua villa di Portici, detta Pietrabianca (e grecamente *Leucopètra*), tutto inteso alle sue occupazioni geniali di artista e di mecenate: mentre il Tansillo si trovava per mare, nella galea, al seguito di don Garzia, figliuolo del vicerè. Il Martirano era anche verseggiatore

e in un rozzo e goffo poemetto, in ottave, intitolato l'*Aretusa* (imitazione pur esso dell'*Ambra* medicea, e così detto da una fonte meravigliosa di quella villa), avea narrata e glorificata, con finzioni mitologiche, l'impresa d'Affrica di Carlo V, che, tornando da essa nel 1535, era stato appunto ospitato in Pietrabianca. I lamenti e i voti della ninfa Aretusa per la lontananza del suo sposo, narrati nelle stanze del Martirano, diventano lirici nel secondo poemetto del Tansillo, la *Clorida*, dedicata al vicerè Toledo: un piccolo capolavoro. In queste stanze bellissime, liriche, epiche, descrittive, piene di reminiscenze delle egloghe pescatorie e delle altre opere sannazariane, si descrivono le splendide bellezze naturali delle rive e del golfo napoletano: e la ninfa Clorida, che dimora nella villa di don Garzia sulla riviera di Chiaia a Napoli, supplica il padre di costui, che, nell'assenza del figlio, navigante lontano, venga a visitarla, e intanto inneggia alla famiglia vicereale ed alle gesta di don Garzia.

Egloghe e sonetti idillici.

2. I poeti latini del Cinquecento trattarono anche le egloghe, e son celebri quelle scevre di convenzionalismo del Navagero, ed in ispecie quella intitolata *Iolas*. Ma l'egloga latina fu man mano abbandonata per la volgare. Dopo quelle dell'*Arcadia*, pubblicata definitivamente nel 1504, non c'è quasi poeta italiano del primo Cinquecento, che non scriva delle egloghe, derivandole più o meno dalle sannazariane, con più o meno allegorie. Ne hanno l'Ariosto; Bernardo Tasso che ha vivo senso della vita e della quiete campestre; l'Alamanni che vi piange la servitù d'Italia ed esalta il suo Francesco I col nome di " Admeto „, ecc. Meglio, però, seppero vestire i loro sentimenti di rustiche e semplici vesti pastorali Berardino Rota, Girolamo Muzio e Bernardino Baldi. Il Rota ha il vanto di aver riprodotte pel primo, dalle latine del suo compaesano Sannazaro, che imitò in queste e nell'*Arcadia*, le sue quattordici *Egloghe pescatorie* (1545?), in vario metro, che tanto piacevano a Vittoria Colonna, e nelle quali rappresentò il paesaggio marino e il mondo dei pescatori di Napoli. Nè si può dire che questo vanto gli fosse tolto nè da Bernardo Tasso, che scrisse una sola egloga piscatoria, nè dal piemontese Matteo conte di San Martino nella *Piscatoria ed egloghe* (1540), che, mista di prose e versi, segue da vicino il romanzo sannazariano e contiene pur esso una sola egloga pescatoria. Il Muzio nel primo dei suoi cinque libri adombra al suo amore per Tullia d'Aragona, e nel secondo all'amor coniugale dei marchesi Del Vasto, Alfonso d'Avalos e Maria d'Aragona. Ma superiori a tutte quelle del Cinquecento per leggiadra semplicità e spontanea eleganza sono le quindici *Egloghe* (1590) di Bernardino Baldi (di cui parleremo or ora), che seguì il Rota, e si allontanò da lui soltanto per uno studio più diretto dei bucolici greci e per aver introdotto un genere misto tra il pastorale e il pescatorio, facendo interlocutori di esse pastori e pescatori. Fra le sue egloghe, che per la materia sono pastorali, marine, rusticane, miste, allegoriche, borghesi, è celebre specialmente il *Celèo*, imitato dal *Moretum* virgiliano, vaga pittura dei costumi campestri.

Graziosi e naturali sonetti idillici, tradotti e imitati dagli epigrammi pastorali latini già ricordati del Navagero e del Flaminio, sono nei canzonieri del Molza, del Rota, del Tansillo: ma ne scrissero principalmente Claudio To-

lomei e Benedetto Varchi. Sonetti idillici pescatori ha Niccolò Franco nelle *Rime marittime* (1547), che compose per l'Accademia degli Argonauti di Casal Monferrato.

III.

Le *Satire* dell'Ariosto, del Tansillo, del Bentivoglio, del Nelli, ecc.

1. La poesia didascalica nella letteratura italiana, come nelle classiche, si esplica nella satira, nella poesia giocosa e nel poema didascalico: le due prime come espressioni di sentimenti individuali risentono molto del genere lirico.

Non tenendo conto di qualche esempio del Chariteo e del veneziano Antonio Vinciguerra, i quali sulla fine del secolo precedente scrissero componimenti satirici in terzine, che derivano dal sermone didattico-satirico dei secoli XIV e XV, il primo a dare alla nostra letteratura la vera satira dei Latini fu l'Ariosto. Le sue sette leggiadre ed argute satire (1512-1531) sono la più bella ed importante sua cosa dopo l'*Orlando*. Piuttosto epistole e sermoni alla oraziana, esse, dirette ad amici e parenti, trattano della corruzione, de' vizi e delle debolezze del tempo, come a dire l'ambizione insaziabile de' prelati, il disprezzo e la noncuranza dei Mecenati per la poesia, la corruzione delle donne, l'incontentabilità dei desideri umani, la scostumatezza e miscredenza degli umanisti: tutto in tono famigliare e piacevole. Qua e là ritornano i motivi tradizionali della poesia burlesca.

> Egli guarda con mitezza e indulgente compatimento i difetti degli uomini, ma sferza anche questi quando vengano ad arrecar fastidio e danno a lui e ai suoi cari. Ed è questo il caso quando lamenta il suo misero stato di cortigiano del cardinal d'Este, che, disprezzando i versi di lui in sua lode, lo sottoponeva a durissimo trattamento; quando ha occasione di parlare dei prelati e del Papa che, occupato a favorire i suoi congiunti, non si cura quasi di lui e finge di non vederlo, allorchè gli si presenta dinanzi per felicitarsi della sua elezione a nome del Duca. Notevole pel suo carattere più generale e per le imitazioni fattene posteriormente, la III, sul pigliar moglie: egli ritiene " che senza moglie a lato Non puote uomo in bontade esser perfetto „: la si pigli quando si è ancor giovane, di buoni genitori e ben educata, senza badare alla dote, nè bella nè brutta, non sciocca, di una diecina d'anni minore, che non si dipinga (come era d'uso allora); e le si faccia buona compagnia, si ammonisca dolcemente, tenendola però sempre d'occhio.

Nelle satire, specialmente, che ritoccò negli ultimi anni suoi per rendere il verso più spigliato e più dolce e la lingua più conforme all'uso letterario e alla regolarità grammaticale, l'Ariosto mostra tutto intero e nudo il suo carattere d'ingenua bontà, ch'egli metteva al di sopra del sapere, amante della patria e della sua Alessandra, disdegnoso di servitù e di freno.

Imitatore dell'Ariosto è il Tansillo in alcuni dei suoi *Capitoli* (editi ai nostri giorni), vere epistole oraziane, come le ariostesche, sulle sue condizioni personali, sulla sua vita randagia di soldato per terra e per mare, nei quali punge dolcemente e amabilmente, con scarsa originalità ma con arte mirabile, cattivi usi e costumanze. - Pur seguace dell'Ariosto, ma molto inferiore a lui, è, in alcune delle sue sei satire, un po' volgari e dottrinali (1557), l'amico suo Ercole Bentivoglio (1506-73), patrizio bolognese. — Giovenale, più che Orazio, seguì l'Ala-

manni nelle sue tredici *Satire*, piene di nobile sdegno dantesco contro i viziosi, d'amore e di dolore per l'oppressione della patria. — Sentimenti patriottici non mancano in quelle del petrarchista napoletano Lodovico Paterno che abbiam ricordato: mediocri per l'arte, ma sincere. Il Tansillo riuscì più originale nei rimanenti capitoli, o meglio " capricci „, nei quali l'elemento scherzoso prevale sul satirico, e in cui egli segue la maniera allora introdotta da Francesco Berni, senza però adottarne l'uso degli equivoci osceni, ch'ei riprova. Anche altri satirici, come il Bentivoglio, il Dolce, ecc., scrissero capitoli berneschi. Pietro Nelli, arguto senese vissuto molt'anni a Venezia, volle riunire la vena facile dei burleschi con l'amarezza satirica, buffoneggiando, talora troppo, sulle debolezze e miserie umane, nelle sue *Satire alla carlona*, che pubblicò nel 1548 con lo pseudonimo di " Andrea da Bergamo „. Codesta nuova maniera detta poi " berniesca „ dal suo inventore, consiste principalmente nella fusione del sarcasmo con la burla.

La poesia burlesca e F. Berni

Fig. 89. — Francesco Berni. Dipinto [illegible] nella SS. Annunziata di Firenze, ove è rappresentato sotto [illegible]

2. Francesco Berni (v. fig. 89) (1498-1535), fiorentino, ma nativo di Lamporecchio in Val di Nievole, anche anelò continuamente, come l'Ariosto, all'indipendenza senza raggiungerla mai, vivendo sempre nelle corti, prima al servizio del cardinal Bibbiena, il faceto autore della *Calandria*, e poi del nipote di lui, Angelo Dovizi, protonotario, suoi parenti, che (a detta sua) " non gli fecero nè bene nè male „. Anzi, caduto in disgrazia del secondo, fu mandato da lui ad una badia negli Abruzzi (1523), di dove ritornò a Roma l'anno seguente, acconciandosi, come segretario, presso il famoso datario di Clemente VII, il veronese Giammatteo Giberti, vescovo di Verona, che seguì anche in questa città. Ma quella vita, sempre dedicata allo scriver lettere e improntata dall'austerità claustrale, gli andava assai poco a genio, onde, verso la fine del 1532, passò al servizio del cardinale Ippolito de' Medici che lo fece canonico del duomo di Firenze. Con questa rendita e con altre entrate potè stabilirsi, sulla fine del '33, in quest'ultima città, ove morì due anni dopo, il 26 maggio, col sospetto di essere stato avvelenato dal cardinal Cibo, per aver egli rifiutato di avvelenare il cardinal Salviati, malvisto dal duca Alessandro.

Il Berni è il principe dei poeti burleschi, il perfezionatore di questo genere di poesia, coltivato, in especial modo da' Fiorentini, sin dalla fine del secolo XIII, poi nel secol seguente da Antonio Pucci e dal Sacchetti e finalmente, nel Quattrocento, dal Burchiello, da Matteo Franco e Luigi Pulci, dal Bellincioni e più particolarmente e largamente da Antonio Cammelli, detto il Pistoia (v. a pp. 303-4). Tutti questi avevano adoperato, per forma metrica, il sonetto caudato, e per la materia avevano svolti alcuni temi tradizionali, noti anche ai poeti del medioevo: per esempio la descrizione de' cattivi cavalli, di magre cene, di poveri alberghi. Il Berni si servì in alcune poesie dello stesso metro, allungandolo con una o più

code (sino a venti), e svolgendo gli stessi argomenti, nel più puro fiorentino e con più chiarezza, eleganza e naturalezza. Saggio di tale trasformazione è il sonetto (un piccolo capolavoro) sur una mula prestatagli da Galeazzo Florimonte, della corte istessa del Giberti, nel quale è portato all'ultimo grado di perfezione il motivo dei cattivi cavalli, già ben trattato dal Bellincioni e dal Pistoia. Il principio è di un tono elevato e sostenuto (e il Berni si serve spesso di questo mezzo per promuovere il riso):

Dal più profondo e tenebroso centro,
Dove Dante ha alloggiati i Bruti e i Cassi,
Fa, Florimonte mio, nascere i sassi
La vostra mula per urtarvi dentro.....

Se, secondo gli autor, son dotti e sani
I capi grossi, quest'ha più scïenza
Che non han settemila Prisciani.....

Bisogna a ogni passo
Raccomandarsi a Dio, far testamento,
E portar nelle bolge il sagramento.
Se sète mal contento,
Se gli è qualcuno a chi vogliate male,
Dategli a cavalcar quest'animale:
O con un cardinale
Per paggio la ponete a far inchini,
Ch'ella gli fa volgar, greci e latini.

In altre poesie usò il capitolo in terzine, che, nel secolo precedente, era stato adoperato come parodia della *Commedia* dantesca e dei *Trionfi* del Petrarca. In quello diretto al Fracastoro, in cui descrive una mala notte passata in casa di un prete di campagna, porta all'ultima perfezione il vecchio motivo del cattivo albergo, già più volte ricantato dai suoi predecessori, e specialmente dal Pistoia, parodiando anche versi danteschi e petrarcheschi, con grande arguzia ed umorismo. Ecco descritto il suo entrare nel delizioso lettuccio (un vero canile!), offertogli dal prete:

O Muse, o Febo, o Bacco, o Agatirsi,
Correte qua; chè cosa sì crudele
Senza l'aiuto vostro non può dirsi.
Narrate voi le dure mie querele:
Raccontate l'abisso che s'aperse
Poi che furon levate le candele.
Non menò tanta gente in Grecia Serse,
Nè tanto il popol fu de' Mirmidoni,
Quanto sopra di me se ne scoperse.
Una turba crudel di cimicioni,
Dalla qual poveretto io mi schermia,
Alternando a me stesso i mostaccioni.
Altra rissa, altra zuffa era la mia
Di quella tua che tu, Properzio, scrivi
Io non so in qual del secondo elegia.

Altro che la tua Cintia avev'io quivi!
Era un torso di pera diventato,
O un di questi bachi mezzi vivi,
Che di formiche addosso abbia un mercato:
Tante bocche mi avevan, tanti denti
Trafitto, morso, punto e scorticato.
Credo che v'era ancor dell'altre genti,
Come dir pulci, piattole e pidocchi,
Non men di quelle animose e valenti.
Io non potevo valermi de gli occhi,
Perch'era al buio; ma usava il naso
A conoscer le spade da gli stocchi.
E come fece colle man Tommaso,
Così con quello io mi certificai
Che l'immaginazion non facea caso.

Il Berni tentò, e con grande audacia, anche la poesia politica, pur essa nei suoi predecessori, e in ispecie nel Pistoia, che egli conobbe certamente nella più ampia raccolta dei suoi *Sonetti faceti*, ed in questi componimenti riescì miglior poeta che nelle buffonerie.

Argutissimi il capitolo veemente in vituperio dell'austero ed economo papa Adriano VI, succeduto, con grande malinconia dei letterati parassiti, all'allegro e scialacquone Leon X; i sonetti pasquineschi in derisione del papato e della malattia

di Clemente VII, temporeggiatore e ondeggiante; e finalmente l'invettiva contro gli ecclesiastici (d'accordo in ciò, oltre con l'Alighieri e col Petrarca, con Vittoria Colonna, ch'egli venerava, e con tutti gli spiriti seri del Cinquecento), piena di santa indignazione.

Godete, preti!.....
Credete voi però, Sardanapali,
Potervi fare or femmine or mariti,
E la chiesa or spilonca e or taverna?
E far tanti altri, ch'io non vo' dir, mali
E saziar tanti e sì strani appetiti,
E non far ira alla bontà superna?

Più di codeste poesie, che hanno interesse più largo ed umano, ebber voga i suoi capitoli, bizzarri e paradossali, in lode delle pesche, delle anguille, della gelatina, nei quali si ammirava tanta arguta eloquenza su soggetti così tenui e spesso insignificanti e quasi sempre a doppio senso. Ed in questo genere appunto trovò più imitatori, specialmente fra gli amici suoi, che in gran parte si raccoglievano a Roma, sotto il pontificato di Paolo III (1540), nell'Accademia dei Vignaiuoli: il friulano Giovanni Mauro († 1536) scrisse le lodi della fava; il fiorentino Giovan Francesco Bini († 1556), canonico e segretario di papi, lodò il mal francese e le calze; il Varchi, le tasche, i peducci, il finocchio, ecc.; la Molza, i fichi, l'insalata, la scomunica; Ercole Bentivoglio, il formaggio; Matteo Franzesi, l'inverno, la salciccia, le carote, lo stuzzicadenti; il Dolce, la saliva; il celebre pittore Angelo Bronzino, la galera e le zanzare, ecc. Da tutta questa congerie di capitoli burleschi prolissi e loquaci, che hanno il solo scopo di far ridere, quando ci riescono, appena si distinguono quelli del Tansillo sulla galera, sul tingersi la barba, sulle carrette, sulla gelosia, sull'aglio, ecc.: quelli del già mentovato Coppetta, che (oltre una bella canzone burlesca in morte della sua gatta, parodia petrarchesca) trattò con molto spirito del " Noncovelle „ (" il niente affatto „); e quelli del compaesano e compagno di quest'ultimo nel servire i nipoti di Giulio III, Cesare Caporali (1531-1601), che, oltre i famosi poemi e poemetti in terza rima, pur burleschi e fantastici su la *Vita*, gli *Orti* e le *Esequie di Mecenate*, e sul *Viaggio* e gli *Avvisi di Parnaso*, scrisse capitoli in lode del coriandolo, sulla miseria, contro le corti (quella di Roma in ispecie) e in caricatura di un pedante. Pur derivando dal Berni una nuova via ad un burlesco più facile e loquace e men licenzioso, il Caporali con i poemi su Mecenate, pieni di allusioni, digressioni, episodi, prelude indubbiamente ai poemi eroicomici del secolo seguente, come con quelli sul Parnaso al Boccalini, al maggior poeta dialettale napoletano del seicento, G. C. Cortese, ed al Cervantes.

I. Teoniceschi.

3. Il migliore imitatore del Berni fu il fiorentino Antonfrancesco Grazzini, il rammentato commediografo, che si provò anche nel poemetto burlesco: *La guerra de' mostri*, di cui ci rimane solo il I canto, scritto contro alcuni letterati fiorentini. Spirito motteggevole e intollerante delle regole e delle pedanterie, delle petrarcherie e delle bemberie, egli le mise tutte in ridicolo nei suoi componimenti (sonetti, capitoli, canzoni, madrigali, madrigaloni, madrigalesse, ecc.), rivolgendo così la poesia bernesca alla satira letteraria. Nei suoi versi piacevoli, se non pensieri nuovi ed arguzie efficaci, troviamo sano intelletto, lingua viva, naturalezza e qualche scena di costumi. La più riuscita fra le sue

poesie umoristiche, che pei soggetti son simili a quelle degli altri berneschi, è quella " Contro alle sberrettate „. In altre, come pure in qualche sua commedia, punge più al vivo lo storico Benedetto Varchi ed i suoi vecchi amici dell'Accademia degli Umidi, i quali, nel 1541, sdegnando la semplicità di quella, ribattezzatisi solennemente Accademici fiorentini, lo bandirono da loro nel 47 e non lo richiamarono che nel 56.

I sonetti satirici e le *pasquinate*

4. Contro il Varchi avea scritti numerosi sonetti satirici il fiorentino Alfonso dei Pazzi, che imitò anche il Burchiello e i burleschi anteriori nelle loro invettive. Il sonetto satirico, più o meno caudato, fu largamente in uso, fino quasi ai nostri giorni, a Roma, come satira della Corte papale e dei papi istessi, prendendo il nome di *pasquinata*, dalla statua del così detto Pasquino (una vecchia statua all'angolo del palazzo Orsini, ora Braschi, in Parione), un maestro di scuola, alla quale si solevano affiggere su foglietti volanti. La *pasquinata* sorse a Roma durante il pontificato di Leone X, per opera specialmente di un umanista e medico romano, Antonio Lelio, e di Pietro Aretino che ne scrisse alcune saporitissime per l'elezione di Adriano VI al pontificato.

Poemetti giocosi

5. Gran parte della materia di questi Capitoli berneschi velatamente osceni, dei canti carnascialeschi e di altre operette simili (come la *Caccia d'Amore* attribuita falsamente al Berni), si trova nel licenzioso poemetto in 79 ottave del Tansillo, intitolato *Il vendemmiatore*, o " Stanze di coltura sopra gli orti delle donne „, finito di comporre nell'ottobre 1532. In esso (con i poeti mediceì del Quattrocento) si esortano le donne a godersi la giovinezza e l'amore, e si loda la " menta „. Se non che, il Tansillo non fa che ripetere in parte i consigli dati dal Bembo alle donne nelle cinquanta *Stanze*, che abbiam già ricordate (p. 389): e in parte le lodi della " menta „, che sono pure in un carme latino dello stesso Bembo *(Priapus)*. Riuscì originale solo nella finzione ch'ei prendeva dalla realtà, di far parlare, scherzare e berteggiare un villano avvinazzato, che sta sur un albero, secondo l'uso (reliquia delle feste bacchiche) dei contadini della Campania durante il tempo della vendemmia. Il *Vendemmiatore* ebbe un successo di scandalo: fu impresso, con troncamenti ed aggiunte all'insaputa dell'autore, nel 1534: genuinamente nel 37: nel 40, unito ad altre complementari *Stanze in lode della menta* (forse di quel Francesco Marcolini, libraio e compare dell'Aretino): nel 49, tutto rifatto e rifuso con la materia di queste ultime stanze: e poi, così conciato, sempre ristampato e tradotto in Francia sino ai giorni nostri. Ai tempi del Tansillo, per la sua licenziosità, il *Vendemmiatore* fu cagione che tutt'i scritti di lui fosser messi all'*Indice dei libri proibiti* dalla Chiesa: ma l'autore con una canzone di pentimento a Paolo IV, con la promessa che faceva di scrivere, in ammenda del suo fallo giovanile, un lungo poema religioso (le già ricordate *Lagrime di San Pietro*) e per i buoni uffici dell'amico cardinal Seripando, riuscì ad esser cancellato dall'*Indice*.

La poesia pedantesca

6. È anche satirica e giocosa la poesia pedantesca, che fu inventata, a mezzo il Cinquecento, da Camillo Scroffa (1526-1565), gentiluomo vicentino, per satireggiare il pedante (tipo già messo in ridicolo dalla commedia). Pietro Giunteo

Fidentio da Montagnana, che si lasciava chiamare " glottocrisio „. Lo Scroffa, pubblicando le *Elegie e cantici del pedante appassionato* (1550), in lingua pedantesca, cioè in un italiano latinizzato, immaginò che il Fidentio le avesse scritte in proprio nome, per sfogare il suo amore platonico pel suo scolare Camillo. In alcuni dei suoi sonetti, calcati su quelli del Petrarca, egli viene a fare, coi poeti berneschi, la satira del petrarchismo: così, il primo verso del *Canzoniere:*

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono,

diviene:

Voi ch'auribus arrectis auscultate.

Codesta poesia pedantesca, o, come poi si disse, fidenziana, ebbe imitatori nello stesso Cinquecento e poi nel Seicento ed influì non poco a formare il tipo del dottore nella commedia dell'arte.

Poemi e poetari di lingua latina e di argomento latino

7. Al genere didattico fu in principal modo dedicata (oltre che all'epica religiosa che abbiam già vista) la poesia latina del Cinquecento. Il veronese Girolamo Fracastoro (1483-1553), erudito medico (lo fu del Concilio di Trento), che visse quasi sempre in patria o in una sua villa presso il Lago di Garda, cantò nel suo poema di tre libri, dedicato al Bembo, il *De morbo gallico*, cioè l'origine, i sintomi, la cura della terribile malattia che gl'Italiani dissero sparsa in Italia dai Francesi di Carlo VIII, e questi asserirono trovata a Napoli nella lor venuta. Il virgiliano Vida, seguendo molto da vicino i quattrocentisti Luigi Lazzarelli da Jesi e Pier Francesco Giustolo da Spoleto, nei due libri del *Bombycum*, che s'aprono con un'invocazione alla " bella Ninfa, nata da principi famosi in riva al Po „, la coltissima Isabella d'Este Gonzaga, cantò la coltura del filugello, come poi, nello stesso secolo, il piemontese Alessandro Tesauro (1558-1603) nella sua *Sereide* (1585), in versi sciolti, ed altri molti nei secoli successivi. Nei tre libri della *Poetica*, dedicati prima al cardinale Angelo Dovizi, poi al Delfino di Francia, Francesco figlio di Francesco I, il Vida, fondandosi sulle *Istituzioni oratorie* di Quintiliano e seguendo Orazio, insegnò i precetti migliori della poesia epica (l'unico genere ammesso dal Vida) ai giovanetti, che accompagna quasi dalla cuna agli ombrosi boschetti di Pindo e in riva alle fonti care alle Muse. L'elogiò entusiasticamente il Pope (*An essay on criticism*, III), che, col Boileau e col Menzini, l'imitò anche. — E poichè il Vida non aveva parlato della poesia e dei poeti italiani: di quella e di questi si occupò, nello istesso secolo, giudicandoli molto liberamente, il già ricordato Girolamo Muzio nella sua *Arte Poetica* in versi sciolti (1551). Ma il più bello dei poemi del Vida è lo *Scacchia ludus*, scritto a venticinque anni, in cui una partita a scacchi (allora gradito giuoco dei papi, dei principi, de' cortigiani, delle donne), fra Apollo e Mercurio, è descritta come una vera battaglia fra due eserciti, con tutte le incertezze e le vicende di quella. Imitazione di questo poema del Vida è la *Scaccheide* (1586) del suo contemporaneo Gregorio Ducchi, bresciano: come derivazione e parafrasi di una parte di esso (vv. 227-297) è pur la partita a scacchi che il Marini fa giuocare nell'*Adone* da Venere prima con Mercurio e poi col suo amante (xv, 142-150).

Lo *Zodiacus vitae*, gran poema filosofico-didattico in XII libri, dedicato al

duca Ercole II d'Este, e scritto fra il 1528 ed il 1530, da Pier Angelo Manzolli da La Stellata (nel Ferrarese), dettosi, con anagramma, Marcello Palingenio Stellato, istruisce sulla vita saggia e felice, insegna morale, metafisica e cosmologia. Fu intitolato così, perchè la vita, guidata per la via della sapienza, splende come il sole nello zodiaco, dalle cui costellazioni prende il nome ciascuno dei libri del poema. Non vi manca la satira giovenalesca e ariostesca contro i potenti e gli ecclesiastici (contro Clemente VII che s'accinge a combatter non con la ragione, ma con le armi, Lutero, il quale neanche è risparmiato in fin del lib. X), i medici, le donne; e per l'uso di personificare le sue idee e dar loro nomi greci si riannoda ai poemetti allegorici del Fregoso (pp. 290-1) e del Folengo (p. 319 sgg.). Il Manzolli pur credeva, con i contemporanei, in realtà all'astrologia ed alla magia, ai demoni, agli spiriti buoni e cattivi. Ma poichè egli disse eterno il cielo, espose le dottrine morali d'Epicuro, immaginò un Dio impassibile e indifferente all'umana tristizia, e popolati di dei le stelle, e manifestò un tetro e desolato pessimismo, il suo poema fu condannato come eretico dall'Inquisizione nel 1538, e più tardi (1549) le ossa disseppellite del poeta furono bruciate. Ma il suo poema fu ristampato e tradotto in tutte le lingue d'Europa, e specialmente in tedesco.

Anche un altro poeta filosofo e umanista, Antonio della Paglia, dettosi Aonio Paleario, da Veroli (nel Lazio), fu fatto bruciare dall'Inquisizione, il 3 luglio 1570 a 70 anni; ma non per eresie che contenesse il suo giovanile poema *De animorum immortalitate* (1536), dedicato a Ferdinando, re de' Romani, ove segue le dottrine della Chiesa; sì bene come proclive alle dottrine dei protestanti.

Giovanni Rucellai fu il primo a rinnovare nella poesia volgare italiana il classico poema didascalico col suo bel poemetto su *Le Api*, parafrasi, più o men fedele, del IV libro delle *Georgiche* virgiliane e modello a tutt'i successivi poemi didattici italiani. Fu cominciato nella bella villa del Rucellai a Quaracchi (Firenze), ma non definitivamente compiuto. Il Trissino, cui fu dedicato dal fratello del Rucellai, Palla, vi dovè dare l'ultima mano e curarne, con quest'ultimo, la stampa a Roma, in Castel S. Angelo nel 1524, quando l'autore morì. Esso canta, con Virgilio, in 1602 endecasillabi facili e leggiadri, sebben monotoni, del luogo conveniente per gli alveari, del cibo, del governo, malattie e battaglie delle api, della loro favolosa e prodigiosa riproduzione dal sangue del toro, della raccolta del miele ecc., non senza aggiunzioni e digressioni suggeritegli dall'esperienza personale, o dalla opportunità.

Anche in versi sciolti è il poema didascalico *La Coltivazione* in 6 libri di Luigi Alamanni, composto nell'esilio di Francia, e presentato, per mezzo di Caterina de' Medici, nella bellissima edizione fattane da Roberto Stefano (1546), a Francesco I. Seguendo e imitando anch'egli Virgilio, Columella, Lucrezio, Plinio e Seneca *(Quaestiones naturales)* ed aggiungendovi di suo i nuovi procedimenti dell'agricoltura toscana, egli compose non solo un elegante poema, ma un'opera utile al coltivatore; poichè egli tocca minutamente di tutt'i lavori rurali delle quattro stagioni, la cultura della vigna e degli altri alberi, della raccolta dei grani, degli animali, della vendemmia, della casa rustica, dei contadini e dei fattori, e finalmente degli orti. Bello per nitidezza e leggiadria di stile, è troppo scarso di episodi (de' quali invece si era grandemente giovato Virgilio), che avrebbero potuto

dar più vita al poema: ma pur così, sfornito di elemento poetico, è sempre uno dei migliori poemi didascalici italiani.

Il più bello dei pochi episodi è l'elogio delle terre d'Italia in confronto di quelle di Francia, ove, pur tuttavia, dic'egli, deve ricoverarsi, per godere la pace necessaria, l'agricoltore italiano (I):

Fuggasi lunge omai dal seggio antico
L'italico villan; trapasse l'alpi;
Truove il gallico sen; sicuro posi
Sotto l'ali, Signor, del vostro impero.
E se qui non avrà, come ebbe altrove,
Così tepido il sol, sì chiaro il cielo;
Se non vedrà quei verdi colli tóschi,
Ove ha il nido più bel Palla e Pomona:
Se non vedrà quei cetri, lauri e mirti,
Che del Partenopeo veston le piagge;
Se del Benaco e di mill'altri insieme
Non saprà qui trovar le rive e l'onde;
Se non l'ombra, gli odor, gli scogli ameni
Che 'l bel liguro mar circonda e bagna;
Se non l'ampie pianure e i verdi prati
Che 'l Po, l'Adda e 'l Tesin rigando infiora,
Qui vedrà le campagne aperte e liete,
Che senza fine aver vincon lo sguardo.

Della scelta del luogo, della conoscenza del buon terreno e del come fabbricar la villa cantò pure il Tansillo in uno dei suoi due poemetti didascalici, i quali, avendo il fare oraziano e ariostesco e la stessa forma metrica dei ricordati capitoli, si differenziano da essi solo pel contenuto, più serio e il carattere didattico più chiaro. Il *Podere*, in tre canti, scritto nel 1560, dedicato a Giambattista Venere, maggiordomo della famiglia d'Avalos, riproduce precetti di Columella, Catone, Virgilio, Plinio, Varrone e Palladio. La *Balia*, in due canti, " esortazione alle nobili donne a volersi allattare elle stesse i loro figli ", composta dopo il 1552, esplica un concetto di Gellio *(Noctes atticae)* con altri di Plutarco *(De educatione puerorum, De amore prolis)*. Codesto secondo poemetto, assai interessante anche per le notizie sulle condizioni sociali del Cinquecento e per i consigli e suggerimenti addotti contro la mala consuetudine, riesce alle stesse conclusioni dell'*Émile* di Gian Giacomo Rousseau, e fu tradotto liberamente in inglese da Guglielmo Roscoe (1798). Più bello de' cinque capitoli che formano questi due poemetti, che il Tansillo voleva fossero considerati tutt'uno, è l'ultimo del *Podere:* un soave idillio domestico con le lodi (non rettoriche) della vita rustica.

Deh, sarà mai, pria che giù cada il fuso
Degli anni miei, che a' piè d'una montagna
Mi stia, tra cólti ed arbori rinchiuso;
E con la mia dolcissima compagna,
Qual Adamo al buon tempo in paradiso,
Mi goda l'umil tetto e la campagna,
Or seco all'ombra, or sovra il prato assiso,
Or a diporto in questa e 'n quella parte,
Temprando ogni mia cura col suo viso?
E ponga in opra quel c'han posto in carte
Cato e Virgilio e Plinio e Columella,
E gli altri che insegnàr sì nobil arte;
E di mia mano innesti, e pianti e svella
La spessa dei rampolli inutil prole,
Che fan la madre lor venir men bella;
E con le care figlie, e, se 'l Ciel vole,
Spero coi figli, a tavola m'assida,
La state ai luoghi freschi, il verno al sole;
E di mia man fra lor parta e divida
L'uve e le poma; e s'io mi desti o corche,
Con loro io mi trastulli, e scherzi, e rida?...
E quando i dì son foschi o versan pioggia,
Con la penna io, le femine con l'ago,
Passiam quelle ore in cameretta o in loggia?

Quando nel 1566 inviava questi due poemetti al vescovo di Nola, il povero poeta, morto il vicerè Toledo nel 1553, e privo del suo ufficio a Corte, si trovava, dopo essere stato una diecina d'anni con un modesto ufficio nella Dogana di

Napoli, da quattro anni nella solitudine di Gaeta come capitano di giustizia. Ma non potè godere lungamente quell'auguratasi pace domestica, chè moriva il 1° dicembre 1568, a cinquantotto anni, in Teano, patria della moglie, Luisa Puzzo, dove l'ultimo anno s'era condotto.

Insegnò, cantando, nei quattro libri in versi sciolti della sua *Nautica* (1576):

> Come industre nocchier quel legno formi
> Ch'e' dê guidar per non segnate vie;
> Come i lumi del ciel, come de l'onde
> Gli alterni moti e i ciechi sdegni impari;
> Come col mar guerreggi, onde riporti
> Ricca di merci preziosa soma,

l'elegantissimo poeta, scienziato e poliglotta urbinate, Bernardino Baldi (1553-1617), cortigiano di Ferrante Gonzaga, principe di Guastalla (della quale città fu poi zelante abate dal 1585 al 1609), del cardinal Cinzio Aldobrandino in Roma, di Francesco Maria II, duca d'Urbino. Rallegrato da vari episodi, il poema si chiude con la favola mitologica dell'invenzione della bussola, copia di quella di Aristeo delle *Georgiche*, e che il Baldi attribuisce anch'egli, con la leggenda, a Flavio Gioia, figlio della ninfa Amalfi. La *Nautica* è ritenuto come uno dei più belli poemi didattici italiani, inferiore solo alle *Api* ed alla *Coltivazione*.

Preceduto, oltre che dal *Cynegeticon* (1561), poemetto latino in 6 libri di Pier Angelio Bargeo, dall'italiano di Tito Giovanni Scandianese, in quattro libri sulla *Caccia* (1556), in ottava rima, il già ricordato Erasmo da Valvasone seguì il suo precursore italiano per la materia e per il metro, cantando, con Nemesiano e Grazio Falisco, ne' cinque libri della sua *Caccia* (1591), i cani e i cavalli, il tempo più adatto alla caccia e le varie specie di questa, innestandovi anch'esso gran copia di episodi e digressioni più o men lontani dall'argomento.

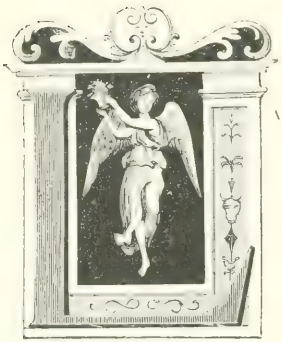
4. La prosa nel Cinquecento.

I. **Storie e biografie.** — 1. N. Machiavelli. — 2. F. Guicciardini. — 3. Storici fiorentini minori. — 4. Storici veneziani. — 5. Storici genovesi. — 6. Storici napoletani. — 7. Altri storici, politici ed eruditi. — 8. Biografie e autobiografie.

II. **Dialoghi e trattati.** — 1. Dialoghi sull'amor platonico. — 2. Dialoghi sui costumi, le usanze, i pregiudizi ecc. — 3. Dialoghi sulla lingua. — 4. Dialoghi filosofici e morali. — 5. Dialoghi sulle belle arti.

III. **Novellatori e romanzieri.** — 1. I tre massimi novellieri del Cinquecento. — 2. I novellatori minori toscani. — 3. Novellatori lombardi, veneti e napoletani. — 4. I romanzi del Cinquecento.

I.



La prosa italiana stabile e formata si può dire creazione del Cinquecento. Non già perchè esempi di prosa più o men buona non vi fossero nei secoli antecedenti: ma perchè essi furono del tutto individuali e non costituirono un tipo di prosa nazionale. Se non che, codesta prosa del secolo XVI non fu tutta uniforme o improntata ad un medesimo stampo, ma varia e diversa da un genere letterario all'altro e da uno ad un altro scrittore!

Niccolò Machiavelli

1. Anche nel Cinquecento, per opera degli Italiani, la storia assorge, per la prima volta, nelle letterature europee a genere letterario. Sino allora essa era stata trattata, come nel Medioevo, o da scrittori di cronache, di diari e di annali, che esponevano nudamente i fatti, l'un dopo l'altro, com'erano avvenuti: o dagli umanisti del Rinascimento. Dei primi, alcuni, come Giovanni Cavalcanti, Giovanni Cambi, fiorentini, adoperarono anche il volgare; i secondi, come Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini, scrissero in latino, imitando pedissequamente le storie classiche, amplificando i fatti e qualche volta notandone anche la connessione. Il primo tentativo di trovare una nuova forma di storia, " scritta nella lingua nazionale, che fosse ad un tempo eloquente, vivace e fondata sullo studio della realtà, sulla conoscenza dell'uomo e delle vere cagioni dei fatti, che dovevano essere fra di loro logicamente connessi „, si deve al Guicciardini per la giovanile *Storia fiorentina*, ingiustamente dimenticata, che ha i caratteri della vera storia moderna. Ma fu il Machiavelli, che, ignorando l'opera del suo amico, nelle sue *Istorie fiorentine*, scritte con maggiore eccellenza d'arte, osò rompere del tutto quel legame che univa ancora la storia alla cronaca, ricercando nella disposizione della materia specialmente l'evoluzione naturale del fatto storico.

Niccolò Machiavelli (1469-1527: v. la fig. 90 qui sotto), fiorentino, a 29 anni fu adibito nella segreteria della Repubblica (1498), poi messo a capo della seconda cancelleria, come segretario dei Dieci di Balìa (ministero degli esteri e della guerra), ove stette dal 12 luglio 98 fino alla caduta della Repubblica, governata sino allora da un gonfaloniere a vita (Pier Soderini), in mano dei Medici (1512).

Fig. 90. — Niccolò Machiavelli. Da una terracotta posseduta dal conte Bentivoglio d'Aragona di Firenze, e riprodotta nella *Revue archéologique*, 1887.

Per calunnie dei suoi nemici, fu spogliato allora dell'ufficio (7 novembre) e per un anno costretto a dimorare nel territorio fiorentino; accusato, poi, di aver partecipato ad una congiura, contro i Medici, di Pietro Paolo Boscoli e Agostino Capponi (giustiziati il 22 febbraio 1513), fu imprigionato e torturato; ma poi, come innocente, rimesso in libertà.

Benchè il suo ufficio fosse di grado secondario, egli era stato adibito nella grave e delicata missione di mandatario della Repubblica per ben quattro volte in Francia (1500-1511), e, per una, in Germania (1507-8). A queste e ad altre molte missioni, delle quali, oltre che dispacci quotidiani, fece particolari relazioni (*Ritratti delle cose di Francia e della Magna*, ecc., ecc.), egli dovette la sua educazione politica, avendo avuto occasione di studiare i gravi problemi politici e

sociali del suo tempo e di cercarne la soluzione, mettendo così assieme gli elementi di una dottrina o arte dello Stato. Nei monarchi di Francia osservò la gagliardia con cui avevano sottomessi i baroni; ma nei Francesi, in particolare, quel disprezzo verso gl'Italiani, poveri e disarmati, durato, poi, per tanti secoli e non ancora spento del tutto. Nella Svizzera, ch'egli aveva visitata andando in Germania (ove però non giunse), avea ammirata la " libera libertà „ e la piena eguaglianza dei cittadini, tutti soldati; e nei Tedeschi, con un po' di esagerazione, l'ordinamento, la libertà delle città (ch'egli però aveva conosciute per relazione fattagliene), il carattere guerresco, la frugalità. Insomma, come modello alla patria corrotta e debole egli proponeva non la forma di governo della Francia, la cui forza stava tutta nel capo, mentre il popolo era povero; ma quella della Germania, la cui potenza risiedeva tutta nelle membra, e le città eran floride pei commerci.

Fra tutte codeste legazioni una sola, però, influì maggiormente a sviluppare le sue teorie politiche: quella a Cesare Borgia in Romagna (ott. 1502 - genn. 1503). Il Valentino, energico, coraggioso, instancabile, coi suoi disegni rapidi e segreti, era l'uomo che il Machiavelli cercava per la redenzione della patria dai Francesi e dagli Spagnuoli, che nei primi decenni del Cinquecento se ne contendevano il dominio. Nella notte del 31 dicembre 1502, il Borgia, attirando a sè, con falsi accordi, i suoi vecchi aderenti, Paolo Orsini, il Duca di Gravina, Oliverotto da Fermo e Vitellozzo Vitelli, che s'erano allora collegati contro di lui, si disfece in una sol volta di essi, facendo strangolare i due ultimi ch'ei reputava " seme di scandalo e zizzania „ d'Italia. Il Machiavelli ch'era quella notte presso il Duca, ebbe allora la più completa lezione di quella politica risoluta e senza riguardi, che, pur di riescire allo scopo, si serve di ogni mezzo e non aborrisce dall'inganno e dalla crudeltà. Codesta politica egli pose poi a base specialmente del suo trattato sul *Principe*, composto per salvare la patria dalla certa schiavitù che uno dei due popoli stranieri contendenti le minacciava e che riuscì poi ad imporle per più secoli.

E frutto anche di questa esperienza di 14 anni di vita politica furono, oltre il *Principe*, i dialoghi *Dell'arte della guerra* e i *Discorsi sopra la prima Deca di Livio*, che formano, tutt'e tre assieme, un'opera sola pel concetto, pe' principî generali ed il metodo. E tutt'e tre queste opere furono scritte contemporaneamente nel suo esilio volontario, dopo la privazione dell'ufficio, nella sua villa paterna a Sant'Andrea in Percussina, presso San Casciano, detta l'Albergaccio, fra le colline che circondano Firenze (a 7 miglia da questa: v. fig. 91 a p. seg.). Ivi egli visse, quasi povero e dimenticato, tra gli svaghi della vita campagnuola, attendendo ai lavori campestri, al giuoco, agli amori (non ostante che, sin dal 1402, fosse ammogliato con la buona e amorosa Marietta Corsini), agli studi dei grandi storici dell'antichità.

Nelle rare visite che faceva a Firenze, il Machiavelli soleva recarsi ai convegni nel giardino dei Rucellai (Orti Oricellari), ove attorno al padrone, il buon Cosimo, storpio, si raccoglievano alcuni giovani letterati e politici fiorentini, amici (poi nemici) dei Medici, fra i quali quell'Alamanni, l'elegante poeta epico, lirico e didascalico, che abbiamo spesso ricordato profugo in Francia, e i due storici che ricorderemo, Jacopo Nardi e Filippo Nerli. In alcune di quelle riunioni immaginò

avvenuto il lunghissimo dialogo in 7 libri. *Dell'arte della guerra* (1520), dedicato a Lorenzo Strozzi.

In esso si finge che Fabrizio Colonna (il padre della poetessa Vittoria), esponga nel 1516, ad alcuni di quegli accademici, " come si debba armare il popolo per difendere non solo la libertà ma anche l'indipendenza di uno Stato, sia esso repubblica o monarchia „: che la vera milizia sia il popolo armato, e la fanteria sia il nerbo degli eserciti, il cui ordinamento e disciplina egli discute, descrivendo la leva, l'armamento, gli esercizi, la formazione, il modo di condurli innanzi al nemico.

Fig. 91. — Villa del Machiavelli a Sant'Andrea in Percussina (San Casciano). Disegno di Oscare Schulz da una fotografia dei Brogi.

Quest'idea di sostituire alla cavalleria pesante, che formava il nerbo delle compagnie di ventura, la fanteria degli Svizzeri, gli fu suggerita da' Romani, dai quali prese anche il concetto della nazione armata, che ora, col sistema prussiano del servizio obbligatorio, è accettata da quasi tutti gli Stati europei. L'istituzione di una milizia cittadina era stata ed era uno dei pensieri costanti del Machiavelli: che era riuscito ad istituirla nella Firenze repubblicana il 1506, ma non nel 25, quando la propose per ben due volte a Clemente VII. Alle sue teorie nocquero, però, grandemente e l'aver poca fede nelle armi da fuoco, le quali a Ravenna, a Novara, a Marignano aveano già fatto prodigi, e il non voler ufficiali di professione.

A due di quegli accademici, a Zanobi Buondelmonti ed all'Alamanni, dedicò la *Vita di Castruccio Castracani* (1520), biografia di un personaggio ideale, che ha qualche cosa del celebre personaggio, ma più somiglia al greco Agatocle, capitano dei Siracusani, descritto da Diodoro Siculo (XIX-XX). Da discussioni avvenute in quell'accademia nacque pure il suo *Dialogo sulla lingua*, di cui ci occuperemo in seguito.

Anche i tre libri dei *Discorsi sulla prima Deca di Livio*, rimasti incompleti, scritti dal 1513 in poi, furon letti e dedicati a due di quegli accademici, al padrone di casa, Cosimo, e a Zanobi Buondelmonti.

Essi insegnano a fondare o riformare una repubblica e a regolarla con buone leggi e buone armi (I); ad ampliarla con le colonie e con le conquiste (II); a premunirla contro i pericoli interni e a governarla in pace e in guerra (III). Il Ma-

chiavelli, pel primo, ricavò dalla storia dei Romani lezioni di politica e di condotta per i popoli e i governi: ammaestramenti (essendo gli uomini sempre gli stessi), che il passato dava al presente. Le massime generali che estrae dalla storia antica, rafforzate dagli esempi da cui son dedotte, sembrano evidenti ed infallibili: come, per esempio, " che gli uomini non fanno mai nulla di buono se non costretti o dalla fame e dalla povertà che li rendono laboriosi, o dalle leggi che li fan buoni „; " che gli Stati salgono e discendono, dalla grandezza alla decadenza, da questa ad una nuova prosperità; così l'Italia e la Grecia son decadute, ed è salita la Germania „; " che la frode sia necessaria per uno Stato, il quale da piccoli principi voglia arrivare alla potenza „, ecc..

La forma di governo preferita dal Machiavelli è la repubblica, e, come forma di passaggio ad essa, l'assolutismo. Egli credeva che il popolo sia più conservatore, più saggio e più costante, migliore o men cattivo di un principe posto nelle medesime condizioni, e che spesso, perchè guidato dal buon istinto, esso sia più facile a convertire. Ma riteneva possibile la repubblica solo nella Germania del suo tempo, perchè aveva onestà e una certa eguaglianza nel popolo; non in Italia, nè in Francia o in Ispagna, tutt'e tre più o meno corrotte, perchè dov'è corruzione (I, 55) " le leggi bene ordinate non giovano „. Poichè lo Stato è la cosa più alta per l'uomo (senza esso non vi sarebbe civiltà), la religione e la morale debbono star soggette ad esso, come mezzi politici. Memorande le sue parole che la disunione degli Italiani, divenuti " per gli esempi rei „ della corte di Roma " senza religione e cattivi „, sia dovuta alla Chiesa che non essendo stata " potente da occupare l'Italia, nè avendo permesso che un altro la occupi, è stata cagione che la non è potuto venire sotto un capo, ma è stata sotto più principi e signori, dai quali è nata tanta disunione e tanta debolezza, che la si è condotta ad essere stata preda non solamente dei barbari potenti, ma di qualunque l'assalta! „.

Molte delle massime dei *Discorsi* si ripetono nel famoso *Principe* (1513), che insegna a formare un nuovo principato, basandosi specialmente (si noti bene) sugli esempi moderni degli Stati europei e italiani, come quelli di Francesco Sforza e di Cesare Borgia, il quale ultimo pel valore ed il successo, non per la moralità, egli propone come modello ad ogni principe nuovo: chè se le sue opere sortirono cattivo esito fu per sfortuna e non per colpa sua.

Il suo principe, che non è il tipo astratto classico degli umanisti e dei moralisti del Quattrocento, può giungere al potere anche per mezzo di delitti e dei partiti; raggiuntolo, deve aver cura dell'esercito e coltivare l'arte militare, suo costante pensiero e professione; e, poichè non è possibile, ch'egli possegga tutte le virtù, sia tanto prudente da nascondere i suoi vizi; economo ma non avaro, clemente ma non pauroso, si faccia temere, non odiare; leale e fedele quando all'interesse dello Stato convenga: poichè gli uomini son tristi, e si debbono trattare come essi tratterebbero noi.

Queste massime fredde e taglienti, e qualcuna dei *Discorsi* (" che l'interesse pubblico sia superiore alla morale „), crudeli verità dette crudamente, prese assolutamente e senza riferirle al magnanimo scopo della redenzione d'Italia, per cui egli le dettava, formarono il così detto machiavellismo (parola messa in voga in Francia sotto Caterina dei Medici), che attirò sul Segretario fiorentino tanti odi atroci specialmente dai gesuiti, dai protestanti, dai filosofi e politici; ma che ebbe però anche le apologie di un Giusto Lipsio e di un Bacone. Dichiarato nel

secolo scorso " il solo vero filosofo politico „ d'Italia (Alfieri), il Machiavelli solo ai nostri dì fu studiato obiettivamente (Macaulay, Gervinus, Leo, Ranke, De Sanctis, Villari, ecc.), e si assodò, che quelle terribili massime erano già state messe in pratica dai principi del Quattro e Cinquecento: il Machiavelli non avea fatto altro che desumerle dalla realtà. Il certo è che nessuno degl'Italiani, fino allora, aveva amato la patria come lui, che l'amò " più dell'anima sua „. Egli perciò l'avrebbe voluta libera " dal barbaro dominio „ che tutti gli animi generosi detestavano: e a far ciò non vedeva altro rimedio che il principe nuovo ideato da lui, fosse stato un Cesare Borgia o un Lorenzo di Piero de' Medici, nel quale ultimo, come duca di Urbino, governatore di Firenze per lo zio Leon X, e per esso anche padrone di Roma, egli ebbe anche speranza e l'esortò nel famoso ultimo capitolo del *Principe*, con un linguaggio commosso e profetico, alla liberazione d'Italia.

Il *Principe*, esaltato o abbassato, ebbe una straordinaria fortuna presso i contemporanei ed i posteri: oltre le molte edizioni, esso fu tradotto malamente dal filosofo napoletano Agostino Nifo († 1538) che lo dette per suo nel trattato *De regnandi peritia* (1523). Carlo V e suo figlio Filippo II, Enrico III e IV di Francia, Cromwell, Richelieu, Sisto V, Napoleone I, lo ammiravano, lo leggevano, lo mettevano in pratica. Federigo di Prussia (*L'Antimachiavel*, 1740) lo confutò, in teoria, considerandolo fuori dell'ambiente storico ov'era nato; ma in pratica, nella sua condotta politica, ne seguì le teorie.

Il Machiavelli non fu ascoltato dai suoi concittadini, anzi, lasciato in disparte, in una opprimente povertà che gli rendeva insopportabile la vita. Soltanto nel 1520 i Riformatori dello Studio fiorentino gli dettero l'incarico di scrivere le *Istorie fiorentine*, " da quel tempo che gli parrà più conveniente, et in quella lingua latina o toscana che più gli parrà „, con la provvisione annua di 100 fiorini. A Clemente VII, che quando era cardinale, come capo dello Studio (perchè arcivescovo della città), gli aveva fatto concedere questo incarico, il Machiavelli presentò, a Roma nel 1525, le *Istorie*, in 8 libri, ma non compiute (ci restano i materiali della continuazione). Esse che, come abbiam detto, formano la prima storia italiana in ordine di tempo, concepita ed eseguita su largo piano, in lingua nobile, elegante e con le forme classiche (proemi, discorsi, ecc.), vanno dall'origine della città alla morte di Lorenzo il Magnifico (1492), e si possono dividere in tre parti: un'introduzione generale per l'Italia, una particolare per Firenze e la storia propriamente detta.

Il primo libro, il cui materiale è derivato, anzi tradotto, dalle *Decadi* di Flavio Biondo, dà un quadro eccellente ed originale, ma incompleto, dell'Italia, dal IV secolo al quarto decennio del XV; ed è il primo modello di quelle introduzioni di cui han poi fatto uso tutti gli storici posteriori. Ed anche qui il Machiavelli non manca di ricavare dall'esame dei fatti le sue massime preziose, ripetendo quella, per esempio, della disunione e debolezza degli Italiani cagionata dalla politica dei papi e dalla mancanza di valor militare. Firenze, dopo Roma, avrebbe potuto farsi centro e signora d'Italia, se non ne fosse stata impedita dagli intimi ordinamenti della Repubblica; ed il racconto di queste " divisioni „, della lotta fra le forze che si contrastarono il primato di Firenze e ne furono la rovina, forma il soggetto degli altri sette libri, i quali, pel materiale storico, sono attinti dalla *Cronaca* di Giovanni Villani, dalle *Istorie fiorentine* di Leonardo Aretino, Marchionne di Coppo Stefani e Giovanni Cavalcanti, e dal *Tumulto de' Ciompi* di Gino Capponi.

Le *Istorie* gli fruttarono d'esser preso in qualche considerazione, e fu eletto segretario dei Procuratori delle mura, per la fortificazione di Firenze (9 maggio 1526) pur da lui propugnata. Ma era lontano dalla patria il 26 aprile 1527, quando, dopo il sacco di Roma, vi scoppiò un tumulto contro i Medici, ed, espulsi questi di nuovo, fu proclamata la Repubblica (16 maggio). Questa lo lasciò, con grande ingratitudine, anche in disparte, come mediceo, dando il suo vecchio ufficio di segretario dei Dieci a Francesco Tarugi. Di lì a qualche mese moriva (22 giugno), lasciando " in somma povertà „ la sua Marietta Corsini e cinque figliuoli. Nella cappella gentilizia in Santa Croce, ove fu sepolto e dimenticato, lord Giorgio Cowper, ammiratore del Machiavelli e promotore col granduca Pietro Leopoldo della grande edizione fiorentina delle *Opere* (1782), gli fece erigere il monumento con la celebre scritta: " Tanto nomini nullum par elogium! „ [v. la fig. 92 qui a fianco].

Fig. 92. — Monumento del Machiavelli in Santa Croce. Da una fotografia.

2. Col Machiavelli aveva avuto intime relazioni, specialmente negli ultimi anni della vita di lui, l'altro grande storico e politico fiorentino, il nobile Francesco Guicciardini (1483-1540: v. la fig. 93 a p. 407), che, fortunato legista e marito di una ricca figliuola dell'influente Alamanno Salviati, era uomo del tutto diverso dall'amico. Molto pratico e risoluto, ambiziosissimo, cosciente della propria superiorità intellettuale, aristocratico, ma sprezzatore dei nobili senza ingegno, senza passione o entusiasmo per il passato e senza speranza di un migliore avvenire

della patria. A venticinque anni avea scritto quella calda *Storia fiorentina*, dal tumulto dei Ciompi (1378) alla battaglia di Chiara d'Adda (1509), che, pubblicata solo ai nostri giorni (1857), è osservabile per acute, giuste, sagge e pratiche osservazioni, e per attendibilità storica, ma deficiente di un generale pensiero direttivo e di movimento drammatico, ed abbiam visto essere la prima storia scritta in italiano con intendimenti moderni.

A ventott'anni era andato in Ispagna ambasciatore a Ferdinando il Cattolico (1512-14). Per la sua patria, come il Machiavelli, egli avrebbe preferito una repubblica tra democratica e aristocratica, ad imitazione della veneziana: ma, di ritorno dalla legazione, trovò a Firenze i Medici, e, come il suo amico, si adattò al loro servizio, essendo degli Otto di Balìa (1514), de' Signori (1515), avvocato concistoriale di Leon X, pel quale andò anche governatore di Modena e Reggio (1516-1521): come per Clemente VII, presidente della Romagna (1523). Aveva, dopo la battaglia di Pavia, propugnata un'alleanza dei principi italiani con la Francia contro la Spagna, e, come luogotenente delle truppe pontificie e fiorentine, tentò, insieme col Machiavelli (ma invano, per l'indecisione del papa e del duca d'Urbino), di evitare il sacco di Roma e la cacciata de' Medici da Firenze. Per codesti disastri accusato, dall'una parte e dall'altra, quale promotore della guerra e creatura dei Medici, fu costretto, come l'amico, ad allontanarsi da Firenze e recarsi a vivere per due anni nella sua villa di Finocchieto. Quell'ozio forzato egli cercò di allietare col pensiero di non averci rimesso, in quella sventura, nè gli averi nè la libertà che si godeva ora meditando e scrivendo. Ed ivi, giovandosi di alcuni suoi discorsi giovanili, scrisse il suo dialogo, in due libri, *Del reggimento di Firenze* (1527-29), ch'ei finge avvenuto nel 1494, dopo la prima cacciata de' Medici.

Fig. 93. — Francesco Guicciardini. Da un quadro di Giuliano Bugiardini verso il 1534, proprietà della famiglia Guicciardini di Firenze.

Ivi da quattro autorevoli cittadini fiorentini fa esporre la forma di governo ch'ei crede preferibile alla sua patria, cioè quella, come abbiam detto, di una repubblica simile a quella di Venezia, ma superiore, secondo lui, alla romana, perchè ad essa dovrebbero prender parte aristocrazia, democrazia e il principato. Essa doveva esser retta da un Consiglio maggiore che eleggerebbe i magistrati, dal Gonfaloniere e dal Senato entrambi a vita, il quale ultimo, frenando gli altri due poteri, assicurerebbe lo Stato dalla tirannide e dalla demagogia.

Questo dialogo fu composto per favorire il nuovo governo popolare fiorentino, proclamatosi il 16 maggio 1527, con a capo il gonfaloniere Niccolò Capponi, caro al Guicciardini, e che pur faceva tesoro dei consigli di lui, il quale sperava bene in questa nuova forma di governo (come Michelangelo e il Machiavelli) e credeva che il papa si adatterebbe alle mutate condizioni di Firenze e verrebbe ad accordi con essa. Ma Clemente VII mandò contro Firenze l'Oranges che ai 14 ottobre 1529 cinse d'assedio la città.

Frutto di questo tempo, e posteriori certo al 1529, furon le *Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli*, in 39 capitoli, su altrettanti dell'amico, ai cui pensieri illusori e poco pratici allora (ma verificatisi nell'avvenire!) ei vien facendo una critica giusta e profonda, e in ispecie biasimandone la superstiziosa idolatria per l'antico e l'assoluto disprezzo per il moderno, l'esagerata fede nella forza dell'esempio e nell'efficacia delle regole generali.

I Ricordi politici e civili (1527-30), anche composti in quegli anni e nel volontario esilio, son osservazioni sulla vita pubblica e privata (la religione, la giurisprudenza, la storia, l'arte di Stato, ecc.), acute, vere, chiare, precise, desunte dall'esperienza, e messe l'una dopo l'altra senza ordine determinato; e il cui succo è che nella vita bisogna tener d'occhio sempre egoisticamente il proprio interesse. Anch'egli, come il Machiavelli, amava la patria e l'avrebbe voluta liberata dai barbari e dai preti che aborrisce; ma, costretto dal bisogno a servire due pontefici, dovette suo malgrado ingrandirli. Altrimenti (egli esclama) avrei amato " più Martino Lutero che me medesimo „, perchè per lui si poteva veder distrutta o menomata codesta " tirannide de' preti „. Nei *Ricordi*, non scritti per esser pubblicati, egli si mostra nel suo vero carattere di scettico non volgare, che non soffoca tutt' i sentimenti buoni.

Ma la nuova caduta di Firenze in mano de' Medici, nel 1529, arrecò un cambiamento nella sua vita e nelle sue opinioni. All'avvicinarsi dell'esercito imperiale a Firenze, avendo egli abbandonata la villa e recatosi a Bologna, fu dichiarato ribelle e confiscatigli i beni (1530). Passato al servizio di Clemente VII, questi, dopo la resa di Firenze, lo pose, con Baccio Valori, Francesco Vettori e Roberto Acciaiuoli, a capo del governo, pel quale egli si mostrò allora proclive ad un mite assolutismo, ed alla cui riforma (1532) ebbe non poca parte. Governatore poi di Bologna per Clemente VII (1531), alla morte di costui ritornò in patria, ove fu dei consiglieri di Alessandro de' Medici, e suo eccessivo difensore a Napoli contro i fuorusciti fiorentini presentatisi a Carlo V (1535), e, ucciso il Duca, uno dei principali fautori dell'inalzamento del giovane Cosimo, sul quale, però, non ebbe tutta quell'influenza che avrebbe voluto.

Accusato e calunniato, si ritirò finalmente nella sua villa d'Arcetri, ove sino alla morte fu occupato alla composizione della sua grandiosa *Storia d'Italia*, la prima storia generale della nostra patria, che narra gli avvenimenti dal 1492 (ove finisce quella del Machiavelli) al 1534 (morte di Clemente VII), cioè tutto il periodo sventuratissimo delle invasioni straniere sino al definitivo stabilirsi della preponderanza spagnuola. Dovendo egli esporre gli avvenimenti separati e sviluppati di tanti Stati, è costretto a interrompere, frequentemente, la narrazione per ripigliarla più tardi, e così, " come l'Ariosto nel *Furioso*, egli tiene in mano tutte le fila dei suoi racconti, spezzandole e riannodandole, quando è necessario, ma non con la stessa

libertà del poeta „ (Ranke). Raccolse accuratamente i materiali, estraendoli dalle lettere degli ambasciatori e dagli storici predecessori suoi (gli estratti si conservano tuttora), giudicò spassionatamente, imparzialmente e freddamente, senza alcun riguardo, neppure pei suoi padroni, i pontefici. Egli, scettico, crede poco all'abnegazione, e ritiene l'interesse personale unica causa, come dei privati, così di tutt'i fatti pubblici. La catastrofe dell'indipendenza italiana, ch'ei descrive con tanta imponenza e grandiosità in principio della sua *Storia*, è dimostrata effetto dell'ambizione di Lodovico il Moro, di Alessandro VI, di Piero de' Medici, di Alfonso II e del cardinal Della Rovere. Tutti questi personaggi sono abilmente disegnati e fatti parlare con tutte le loro passioni.

Secondo l'uso classico e del Machiavelli, anch'egli mette in bocca ai suoi personaggi discorsi, che sono, però, in gran parte autentici, sebbene abbelliti. Lo stile suo, artificioso per soverchia cura di dignità e grandezza, troppo pesante pei latinismi di costruzione, rispecchia la forma stessa del suo pensiero che abbraccia le cose da tutt'i lati, onde le proposizioni principali cariche di secondarie, i periodi interminabili; e si prestò quindi molto bene alla satira che ne fece il Boccalini ne' suoi *Ragguagli*. Per l'indipendenza del giudizio e per lo spirito moderno che vi domina, la *Storia d'Italia* del Guicciardini precorre quelle celebri degli scrittori del secolo XVIII.

In sostanza il Guicciardini ebbe le stesse aspirazioni del Machiavelli. " Tre cose (dic'ei ne' *Ricordi*, CCXXXVI) desidero vedere innanzi alla mia morte: ma dubito, ancora che io vivessi molto, non ne vedere alcuna: uno vivere di repubblica bene ordinato nella città nostra: Italia liberata da tutti e' barbari: e liberato il mondo dalla tirannide di questi scelerati preti „. E di fatto, negli ultimi anni suoi riproponeva (ma inutilmente) la sua riforma giovanile per limitare l'autorità assoluta del principe colla costituzione di un Senato. Se non che, quelle che nel Machiavelli furono sante e ferme illusioni, in lui erano semplici amori platonici, desideri impotenti, idee astratte, senza influsso nella pratica della vita, per realizzare i quali egli non avrebbe forse alzato nemmeno un dito, mosso, come fu sempre, dal solo proprio interesse, da quel suo " particolare „, com'ei lo chiama nel presentarci l'odioso " uomo savio „ de' *Ricordi*, che è senza dubbio lui stesso. Ma, pur tenendo conto che in lui parla il politico del Cinquecento, il quale scinde la politica dalla morale e guarda soltanto allo scopo pratico, chi potrà mai perdonargli d'aver chiamato salvatore della patria il traditore Malatesta Baglioni, e " pazzi „ e " ribaldi „ quei Fiorentini (fra cui un Ferrucci e un Buonarroti), che " contro ogni ragione, con mala mente, gran temerità, insolenza, ostinazione e pertinacia „ vollero opporsi all'esercito imperiale, difendendo eroicamente la patria assediata; mentre chiama " uomini savi „ i mercanti che " avrebbero ceduto alla tempesta „? Pieno del buon senso che è sicuro di sè, profondo conoscitore degli uomini e delle cose, fu troppo cultore dei propri fini personali: si sente " in lui il precursore di una generazione più fiacca e più corrotta, della quale egli ha scritto il Vangelo ne' suoi *Ricordi* „ (De Sanctis).

3. Seguace del Machiavelli e del Guicciardini ed anch'egli, come il primo, segretario dei Dieci, fu il fiorentino Donato Giannotti (1492-1573), convinto repubblicano, che abbiam ricordato fra i commediografi. Vissuto alcun tempo a

Venezia, dopo la capitolazione di Firenze, fu confinato prima in un territorio fra 6 e 20 miglia dalla città, poi a Bibbiena (1533-35), finalmente nel suo possedimento di Comiano. Stato poi a Bologna e a Venezia, dopo avere assistito alla sconfitta dei fuorusciti Fiorentini a Montemurlo, fu segretario di due cardinali Niccolò Ridolfi (1543-45), uno dei capi di quei fuorusciti, e Francesco Tournon: e visse col primo nella diocesi di lui, a Vicenza, ed a Roma: e, col secondo, in Francia. Poi lo troviamo nuovamente, ormai indipendente e ricco (1563), a Venezia, a Padova (1566) e finalmente a Roma (1571), ove morì, due anni dopo, e, per l'età avanzata, disadatto segretario dei brevi di Pio V.

Nel *Discorso sopra il formare il governo di Firenze nell'anno 1517*, indirizzato al gonfaloniere Niccolò Capponi, e nei posteriori quattro libri *Della repubblica fiorentina* (1531), anch'egli, come e più fedelmente del Guicciardini, propone a modello della miglior forma di governo quella mista, come la veneziana, diligentemente studiata ed esaminata antecedentemente nel citato dialogo, perchè essa accoglie i tre ceti (popolo, aristocrazia e principe) e presenta guarentige contro il dispotismo dei magistrati. Essa, quasi piramide, ha per base il gran Consiglio che si restringe nel Senato, i quali decidono, e in un Collegio che consiglia ed eseguisce: e, per vertice, il Gonfaloniere a vita, che (copia del doge) rappresenta la maestà dello Stato: alla cui difesa il Giannotti ripropone la fanteria cittadina del Machiavelli. Di questo e del Guicciardini non ha però l'energia e la precisione dello stile, prolisso e pieno di ripetizioni; ma è merito suo l'aver descritto accuratamente, e criticate largamente e utilmente, le vecchie istituzioni. Nel dialogo *Della repubblica de' Viniziani*, composto nel 1556 a Venezia, fu certamente il primo a scrutare e ritrarre le forme e la costituzione della repubblica veneta.

Fu pure un ostinato e feroce antimediceo, e visse miseramente a Venezia ed a Roma, dopo aver sofferto il confino a 2 miglia da Firenze e poi a Livorno e la confisca dei beni, l'altro storico fiorentino Jacopo Nardi (1476-1563?), ricordato già tra i commediografi, e libero traduttore delle *Istorie* di Livio. Partigiano del Savonarola, aveva avuto importanti cariche (provveditore dei beni de' ribelli pisani nel 1508, priore di libertà nel 1509, uno dei sedici gonfalonieri nel 1511) durante il governo popolare e (cancelliere dell'ufficio delle tratte) durante la Repubblica, i cui fuorusciti (lo vedremo) difese nel 1535, davanti a Carlo V in Napoli, mentre il Guicciardini, come abbiam visto, difendeva il duca Alessandro de' Medici. Le sue *Istorie fiorentine*, dal 1494 al 1532, scritte negli ultimi anni di dolore e di sconforto, ma pubblicate dopo la sua morte (1582) e desunte in parte dal *Diario* di Biagio Buonaccorsi e da' propri ricordi, arieggiano il fare del Guicciardini, ma non ne hanno l'arte e la dottrina politica, nè sono, come quelle di costui, disinteressate e imparziali. Il Nardi, caldo amante della sua patria e zelante partigiano, non poteva mantenersi nei limiti moderati dello storico: si diffonde, di fatto, più del necessario sul Savonarola, sull'assedio di Firenze e sulla morte di Filippo Strozzi.

Del tutto opposti, per carattere, a questi due sono gli altri minori storici e politici fiorentini che, derivando dal Machiavelli o dal Guicciardini, o furon completamente del partito mediceo, o tennero una via di mezzo fra quello ed il partito patriottico. Della coltura fiorentina, come mezzo di governo, s'era, intanto, venuto

facendo mecenate l'accorto Cosimo I, che protesse specialmente lo Studio, l'arte tipografica, le accademie (trasformò quella degli *Umidi* nella più nota *Accademia fiorentina*), e, in particolar modo, gli scrittori di storia e di politica, che ricompensava lautamente. Apologia de' Medici sono, in fatti, i diffusi *Commentarii de' fatti civili occorsi nella città di Firenze dal 1215 al 1537* (libri 12) del senatore Filippo de' Nerli (1485-1556), un tempo accademico degli Orti Oricellari, poi ardente partigiano di Cosimo, il quale colmò di cariche e di onori e lui e Bernardo Segni (1504-58), traduttore di Aristotile (1549-50) e di Sofocle (*Edipo*), ed autore delle *Istorie fiorentine dall'anno 1527 al 1555*. Queste però, non scritte in favore de' Medici, ma piene di liberi sentimenti, furon tenute nascoste da lui: ritrovate, poi, per mero caso dai nepoti, furon da questi pubblicate nel 1713 a Firenze, con la falsa data di Augusta.

All'appello di Cosimo, che nel 1543 con lauta provvisione lo chiamò a Firenze per scrivere la storia fiorentina degli ultimi anni, non seppe neppur resistere il dotto letterato Benedetto Varchi (1503-65), benchè ei fosse stato sino allora un repubblicano degli assediati del 30 e profugo, cogli Strozzi e con altri fuorusciti, a Bologna, a Venezia, a Padova. La sua è però una fedele e veridica *Storia fiorentina*, dal 1527 al 1538, desunta da' documenti e dalle storie e dalle cronache del tempo, scritta classicamente ed elegantemente, prolissa, spesso ricercata pei modi plebei fiorentini, ed intralciata. E poichè anch'essa, accanto ad una palese adulazione pe' Medici, ha giudizi severi e coraggiosi per il tempo e la condizione sua di cortigiano, come quelli contro Clemente VII e Malatesta Baglioni, non fu pubblicata che due secoli dopo, nel 1721, a Firenze con la falsa data di Colonia. La sua audacia, anzi, gli procurò una pugnalata da uno sconosciuto (mandatario, forse, dei Baglioni); onde, a stento campata la vita, visse gli ultimi anni suoi quasi sempre lontano da Firenze, o nella sua pieve di San Gavino Adimari in Mugello (1556), o nella sua villa della Topaia, avuta in dono da Cosimo (1558). Fattosi poi prete e presa la messa, a 62 anni circa (1565), era per recarsi alla ottenuta prepositura di Montevarchi, quando fu improvvisamente colto dalla morte.

Dalle origini al 1529 (due libri e frammenti) vanno le *Istorie fiorentine* di un altro senatore e ambasciador mediceo, Jacopo Pitti (1519-89), anch'egli antecedentemente repubblicano, ma che stimava in Cosimo, se non altro, il depressore dei nobili, rovina della patria, e il protettor del popolo. In difesa del quale, " contro le accuse ad esso date dal Guicciardini „, scrisse l'arguto dialogo dell'*Apologia dei Cappucci* (1570).

Storico, e scrittore ufficiale di elogi latini nella corte di Cosimo, fu Giovan Battista Adriani (1513?-79), figliuolo del cancelliere Marcello, amico del Machiavelli, e pur esso degli assediati del 30, e lettore dello Studio fiorentino nel 49. L'*Istoria de' suoi tempi* (1536-74), compilata per commissione del Duca su i documenti degli archivi e le memorie segrete, e pubblicata dal figlio, Marcello juniore (1583), è quasi una continuazione di quella del Guicciardini e del Varchi. Abbracciando essa tutta l'età di Cosimo, riflette " le condizioni di quell'età, nella quale, all'ombra dell'intelligente assolutismo, rifiorivano le libertà popolari „ di Firenze e delle altre città toscane (Canello). — Dell'origine di Firenze e di altre città toscane trattano, finalmente, con molta dottrina e critica, i dodici *Discorsi vari su soggetti di erudizione fiorentina* del benedettino don Vincenzo

Borghini (1515-80), priore del monastero di Firenze e spedalingo di Santa Maria degl'Innocenti, cultore di studi danteschi e artistici, nonchè editore di antichi testi (*Novellino*, 1572), e specialmente del *Decamerone* (1574), pel quale egli, principale fra cinque deputati da Cosimo alla correzione della parte antireligiosa, scrisse le dotte *Annotazioni e discorsi sopra alcuni luoghi* di quell'opera.

L'incompiuta *Historia dell'Europa* dall'887 al 947 circa, ricavata specialmente da una cronaca medioevale di Liutprando dello stesso tempo (888-950), e scritta in 7 libri, secondo l'uso classico, dal canonico fiorentino Pier Francesco Giambullari (1495-1555), oltre che per la bella forma, per la quale fu tenuta dai puristi " la più perfetta prosa del Cinquecento „ (Giordani), è notevole e per l'uso diligente delle molte fonti d'informazione e per esser la prima storia italiana che tratti con una certa larghezza un ampio periodo storico europeo. — I *Commentarii delle cose d'Europa specialmente ne' Paesi Bassi* (1529-60), ove dimorò molti anni e morì, scrisse Ludovico Guicciardini (1521-1589). — Di soggetto anche non fiorentino, e riduzione della *Vera et sincera historia schismatis Anglicani* del gesuita inglese Niccolò Sanders, è lo *Scisma d'Inghilterra* del nobile Bernardo Davanzati Bostichi (1529-1606), dotto nelle lingue classiche e nelle discipline economiche, ma poco fortunato commerciante. Codesto *Scisma*, come la sua celebre traduzione delle opere di Tacito (1579-1603), ei lo scrisse principalmente per provare quanto il linguaggio fiorentino dell'uso sia " breve, arguto e fiero „, contro l'asserzione del grecista francese Enrico Stefano, che l'italiano, raffrontato col francese, nelle due traduzioni di Tacito, in queste lingue, di Giorgio Dati e di Biagio di Vigenère, risultasse men forte e conciso e soverchiasse nel numero delle parole di nove volte il linguaggio fratello. In realtà la sua traduzione, " la più meravigliosa che mai sia stata fatta „ (Foscolo), " nervosissima, originalissima „ (Leopardi), riuscì efficace, stringata e più breve della francese e perfin dell'originale (100 parole italiane per 108 latine e 160 francesi); ma " quell'aria bellissima di famigliarità e disinvoltura „ " non fa fedel ritratto dell'indole di Tacito „, austero e grave (Leopardi).

Storia e Vet.-Venezia.

4. Dopo Firenze produssero più gran numero di storici e politici Venezia, Genova e Napoli. Della prima si ammirano ancora le acute e sagaci *Relazioni degli ambasciatori*, " la mente di Venezia, che con gli occhi de' suoi ambasciatori guarda e contempla tutto il mondo, va scrutando i più riposti segreti de' principi „ (Settembrini), de' quali ci presentan vive, in una prosa sobria e chiara, le grandi figure di Carlo V, di Francesco I, di Caterina de' Medici, di Filippo II, di Enrico VIII, di Maria e di Elisabetta. Preziosissimi sono i *Diarii* del senatore Marin Sanuto (1466-1535), precursore del gran Muratori ed autore di altre opere storiche (*Vite dei Dogi*, *Guerra di Ferrara*, *Spedizione di Carlo VIII*), i quali, scritti in un linguaggio mezzo dialettale e mezzo letterario, in 58 grossi volumi, vanno dal 1496 al settembre 1533, e contengon poesie, decreti, lettere, relazioni e dispacci degli ambasciatori veneziani e di tutta Italia. — Dei *Diarii* del Sanuto, che conobbe comunicatigli dall'autore e dal Senato, non si seppe valere a bastanza nella sua *Historia veneta*, in 12 libri, Pietro Bembo, il caposcuola dei lirici petrarchisti, che sulla fine del 1530 succedeva all'amico Andrea Navagero nel duplice ufficio (che mantenne sino al 1543) di bibliotecario della Mar-

ciana e di storiografo della Repubblica. Egli doveva continuare sino al 1530 le *Deche* del Sabellico (M. A. Cocci), che giungevano sino al 1487 e non erano state accresciute dal Navagero per la sua morte immatura se non di poco, pur esso perduto. Ma il Bembo non fu nè un uomo politico, nè una mente acuta; sicchè, scrivendo svogliatamente la sua *Historia*, sino alla morte di Giulio II (1315), in forma d'annali e in latino, e poi traducendola lui stesso in italiano, mostrò solo arte di stilista, non di storico. Ammirata sinora per una certa ricchezza di notizie, dopo la pubblicazione dei *Diarii* sanutiani, essa ha perduto qualsiasi importanza.

Di ben altro valore è la *Storia veneziana*, in 12 libri, dell'istoriografo della Repubblica, succeduto al Bembo, Paolo Paruta (1540-98), " il più vicino di spirito e di senno al Machiavelli „, e che, oratore, diplomatico e politico, tenne molti e importantissimi uffici pubblici nella patria (governatore di Brescia nel 91, ambasciatore a Clemente VIII dal 92 al 95, e ad Alberto arciduca d'Austria, procuratore di San Marco ecc.), i quali gli permisero di acquistare molta esperienza e grande conoscenza delle cose di governo. La sua *Storia*, che va dal 1513 al 1551 fu scritta in latino nei suoi primi 4 libri, poi tradotta in questi e continuata negli altri 8, in italiano. Pregevoli son anche gli altri suoi scritti minori, come la storia *Della guerra di Cipro* (1570-73), in tre libri, la *Perfezione della vita politica* (1579), dialogo pur in tre libri, sul modello del cittadino e uomo di Stato, ch'ei finge avvenuto in Trento, presso monsignor Contarini, e che fu tradotto in francese ed in inglese. In questo dialogo, mettendo a fondamento del suo sistema la morale cristiana, egli vuol mostrare che la perfezione della vita politica consista nell'esercizio delle virtù e nel moderato godimento delle ricchezze e degli onori. Più profondi i suoi *Discorsi politici* sulla grandezza e decadenza de' Romani e sui governi moderni, e in ispecial modo sul veneziano, del quale, lodandolo e difendendolo, rileva pure i difetti. In questi il Paruta è il vero successore del Machiavelli, anzi, accoppiando all'acume fiorentino il senso pratico de' Veneziani, precorre addirittura il Montesquieu.

Storici genovesi

5. Celebri fra gli storiografi di Genova Jacopo Bonfadio (1500?-50?) e Uberto Foglietta (1518-81). Non genovese ma bresciano (nato a Gazano, sulla riviera di Salò) il primo, dopo d'essere stato a Padova, a Roma, a Napoli in cerca di miglior fortuna e di un buon protettore, e poi nuovamente nella prima di queste città, maestro di un figliuolo del Bembo, fu chiamato in patria lettore di filosofia e fu poi istoriografo della Repubblica (1545?). I suoi *Annali*, latini, in 5 libri, dal 1528 (dove finiscono quelli italiani di Agostino Giustiniani) al 1550 (allorchè, il 19 luglio, morì in carcere, decapitato e poi bruciato, forse, per cattivi costumi), furon paragonati per la forma elegante e classica ai *Commentarii* di Cesare, ed hanno sentimenti liberi e imparziali. Gli stessi pregi ha la *Historia Genuensium*, dall'origine della città al 1527, scritta, per esser premessa agli *Annali* del Bonfadio, dal suo successore, il Foglietta. Nobile genovese costui, vissuto gran parte della sua vita a Roma, ove, chierico, protonotario apostolico, abbreviatore e referendario del papa, scrisse quel dialogo volgare *Delle cose della repubblica di Genova* (1559), che, diretto contro la vecchia nobiltà in favore della nuova, gli costò la condanna dell'esilio perpetuo dalla patria, revocata poi per intercessione di Gianandrea Doria, cui egli aveva dedicato *Gli elogi dei Liguri*

illustri (1573). Dopo essere stato nel 1569 storiografo del duca di Savoia, il Senato di Genova lo eleggeva nello stesso ufficio in patria nel 1576.

Storici napoletani.

6. Nè meno importanti gli storici del Mezzogiorno: Angiolo Di Costanzo, Camillo Porzio e Scipione Ammirato. Il Di Costanzo, già ricordato fra i lirici, scrisse la sua *Istoria del regno di Napoli*, dalla morte di Federico II al 1486, in 20 libri, ad istigazione dei suoi amici Sannazaro e Francesco Puderico, per confutare gli errori e le calunnie del Collenuccio (ch'ei chiama " sciocco, menzognero e cattivo ") nel *Compendio storico delle cose del Regno*: ma, non ostante che rilevi vizi e virtù di tutt'i partiti, egli appare troppo ligio alla corte di Roma e avverso agli Svevi, nemici di lei. Pur tuttavia, la sua *Istoria*, ripresa e sospesa più volte dal suo autore che, come abbiamo già detto innanzi, passò quasi la metà della sua vita in esilio, e pubblicata nei primi 8 libri nel 72 e tutta nell'81, con una dedica a Filippo II, è notevole per lo stile nobile e grave, l'andamento regolare della narrazione, l'interesse delle osservazioni e dei sentimenti. Il Giannone, che la riteneva migliore fra tutte le posteriori storie napoletane, la inserì, quasi per intero e con le stesse parole, nella sua *Storia civile del regno di Napoli*.

Per accontentare il Giovio, che avea conosciuto giovane a Firenze, nella corte di Cosimo, Camillo Porzio (1532?-1580), figliuolo del celebre e ricco filosofo Simone, dottore " in utroque jure " e feudatario del Regno, scrisse, in un italiano puro e forbito, la sua *Congiura dei Baroni* napoletani contro Ferdinando I e Alfonso duca di Calabria nel 1486 (1565), ricavando, quasi sempre, il materiale o dal processo originale fatto stampare dagli Aragonesi o dalle cronache ed altre testimonianze contemporanee, ma alterando anche qua e là la verità storica e ponendo ogni cura nell'imitare principalmente Sallustio nel *De conjuratione Catilinae* e qualche volta il Machiavelli nelle *Storie* e nel *Principe*. Tra le altre sue opere storiche minori, è specialmente notevole una *Storia d'Italia* (1568), in continuazione del Giovio *(Historiae sui temporis)*, dal 1544 in poi, ma di essa ci restano solo due libri.

Il Di Costanzo, vivente nell'esilio lontano da Napoli, aveva incoraggiato a continuare la sua *Istoria* il giovane leccese (oriundo fiorentino) Scipione Ammirato (1531-1601), che il padre avea mantenuto inutilmente a Napoli per istudiar leggi. Egli si dovè mettere subito all'opera e raccogliere dagli antichi documenti quelle ricche notizie sulle *Famiglie napoletane*, che pubblicò poi più tardi (1580): ma della storia non ne fece più nulla. Dopo essere andato vagando, prima e dopo, per tutta Italia, fermandosi a Venezia, a Padova, a Roma (nella prima delle quali città s'innamorò della bella moglie di Alessandro Contarini, e nell'ultima, della sorella di Paolo IV), si stabilì definitivamente (1570) presso il granduca di Firenze, Cosimo. Per costui, ottenutone un canonicato nella cattedrale e l'abitazione nel palazzo mediceo e nella villa della Topaia, scrisse la sua accurata *Storia fiorentina*, in due parti: la prima (1600) dalla fondazione di Firenze al ritorno di Cosimo il grande nel 1438; e la seconda, terminata e pubblicata (1641) dal suo segretario e figliuolo adottivo Cristoforo del Bianco (cui impose il proprio nome), sino al 1574. Essa, ricavata in gran parte dai documenti dell'archivio granducale, come la sua opera genealogica sulle *Famiglie fiorentine* (1615), vien tenuta come la

più esatta fra le storie fiorentine anteriori. Ne' suoi *Discorsi sopra Cornelio Tacito* (1594), ripubblicati spesso e tradotti in latino e francese, volle rivaleggiare col Machiavelli; in opposizione al quale ed in giustificazione della corte romana, cui il gran politico fiorentino (l'abbiam visto) attribuisce la debolezza e la divisione d'Italia, dettò altri suoi *Discorsi*. Notizie importanti sui letterati e principi contemporanei si trovano pure in alcuni suoi *Ritratti*. Per le ricordate e apprezzate sue opere genealogiche il Boccalini lo derise nei *Ragguagli*, facendogli aprire nel Parnaso una bottega di genealogie. Nell'uso scrupoloso e sapiente delle fonti archivistiche egli, fra gli storici cinquecentisti, è quello che più s'avvicina ai moderni.

7. Tra coloro che si dedicarono alle discipline politiche e storiche ci restano ora da ricordare specialmente il più famoso raccoglitore degli aneddoti e delle maldicenze contemporanee, il lombardo Paolo Giovio, l'acuto statista piemontese Giovanni Botero, e, con altri minori, l'erudito storico modenese Carlo Sigonio.

Dal fratello Benedetto, storico di Como, Paolo (1483-1552) ereditò la sua inclinazione per la storia. Medico da prima e umanista di Leon X, appunto perchè non poeta ebbe un canonicato dall'austero Adriano VI. Fu poi cortigiano di Clemente VII, che gli dette nel 1528 il vescovato di Nocera de' Pagani (Salerno) per consolarlo dei danni sofferti nel sacco di Roma (1527), nel quale egli aveva perduto tutt'i suoi manoscritti. Trattato in seguito freddamente da Paolo III, si ritirò nella sua deliziosa villa sul lago di Como.

Passato, poi, nella corte di Cosimo a Firenze, vi morì, senza aver ottenuto quel cappello cardinalizio ch'egli desiderava e che gli astrologi gli avevan predetto. E di lodi de' Medici son pieni i suoi quattordici libri *Historiarum sui temporis* (1494-1547), scritti in elegante latino, come tutte le altre sue opere, attinti a fonti autorevoli e dirette, e costatigli moltissimi anni di lavoro. Generalmente vantati quando andavano in giro manoscritti da coloro che v'erano adulati, furono aspramente biasimati quando uscirono in luce (1550-52), e specialmente dal veneziano G. M. Bruto (1516?-1594). Costui, istoriografo del re di Ungheria e degli imperatori Rodolfo II e Massimiliano d'Austria, prese di mira il Giovio nella sua *Historia florentina* (1562), in 8 libri, dalle origini al 1492, scritta in odio ai Medici, e perciò tentata di distruggere da costoro. Il Giovio confessò di aver adoperato, secondo l'occasione, or la penna d'oro, or quella di ferro; e con questo si venne a riporre da sè stesso accanto all'Aretino, fra i precursori dei moderni giornalisti, dei quali ha, con uno stile facile e piacevole, una gran leggerezza e scarsa attendibilità.

L'abate Giovanni Botero, nato a Bene (1540-1617) in Piemonte, educato dai Gesuiti e loro amico costante, segretario e ammiratore dei due cardinali Carlo e Federico Borromeo, poi diplomatico e istitutore dei figliuoli di Carlo Emmanuele I, ha scritto tre opere che, fra le sue numerose politiche, storiche, teologiche e poetiche, sono specialmente apprezzate oggigiorno dai cultori degli studi di statistica e di economia politica. Nelle *Cause della grandezza e magnificenza delle città* (1588), precorrendo il Malthus, aveva trovato che le ragioni della maggiore o minore estensione di quelle, son la scelta del sito, la fertilità de' dintorni, la formazione delle colonie, la religione cattolica, il commercio e le industrie; e nelle *Relazioni universali*, in 5 parti, che trattano della geografia fisica e politica di tutto il mondo,

avea dato uno dei primi tentativi della scienza della statistica. Ma ne' 10 libri della *Ragion di Stato* (cui aveva già fatto precedere un opuscolo *De regia sapientia*), la più celebre delle sue opere, scritta in uno stile conciso ma inelegante e pubblicata nel 1589, tracciò un'arte politica secondo i princìpi cristiani della giustizia e dell'umanità. Il principe del Botèro, giusto, liberale, prudente, valoroso e soprattutto religioso, circondato da un consiglio di teologi e premuroso di tenersi fedeli e numerosi i sudditi, parrebbe naturalmente in opposizione a quello del Machiavelli, mentr'esso non n'è che una derivazione, avendo il politico piemontese presi da lui i suoi precetti, ed applicatili contro i novatori e gli eretici. La *Ragion di Stato* fu perciò ben detta " il codice dei conservatori ,, (De Sanctis).

Carlo Sigonio (1523-1584), professore a Modena, a Venezia, a Bologna, maestro del Tasso, illustratore di antichità greche e romane, autore di trattati sul diritto romano e del *De regno Italiae*, in 15 e poi 20 libri (1574, 1580), storia del Medioevo italiano dalla venuta dei Longobardi al 1287; apre insignemente all'Europa, vero precursore del suo gran concittadino Ludovico Muratori, l'età critica degli studi sull'antichità e il medioevo. Col Sigonio precorreva il Muratori anche il cardinale Cesare Baronio (1538-1607), da Sora (Caserta), coi dodici volumi di *Annales ecclesiastici* (1588-1607), che narrano su documenti la storia della Chiesa sino al 1198.

Biografie ed autobiografie.

8. Fra le numerose biografie storiche, in latino e in italiano, di personaggi illustri per opere guerresche, politiche e letterarie, son meritevoli di ricordo le *Vite di uomini d'arme e d'affari*, fiorentini, alcune delle quali opera di qualcuno degli storici ricordati or ora. Lo stesso Nardi faceva gran conto della sua *Vita di Antonio Giacomini Tebalducci* (1549), famoso capitano della Repubblica fiorentina, che lodata, nel nostro secolo, per forma semplice ed efficace (Giordani), è degna di esser letta pe' nobili sentimenti da ogni buon italiano. La *Vita di Niccolò Capponi*, gonfaloniere di Firenze, fu attribuita finora a Bernardo Segni, e perchè questi era suo nipote e perchè essa s'accorda perfettamente con quello che del Capponi si dice nella *Storia di Firenze* dello stesso autore; ma ora si crede probabilmente del Giannotti. Una *Vita di Francesco Ferrucci* è fra le più belle cose del fiorentino Filippo Sassetti, che ricorderemo fra gli scrittori di lettere. Il fiorentino Vincenzo Acciaiuoli ci dà un'elegante *Vita di Piero di Gino Capponi*, colui pel quale solo " stette che Firenze non vivesse serva „ di Carlo VIII e della Francia. Del nobile parmigiano Giangirolamo Rossi (1505-1564), che visse una vita avventurosa quantunque protonotario apostolico, poeta e prosatore artificioso e fecondo, scrittore di politica e di guerra, è la fedele e affettuosa *Vita di Giovanni de' Medici capitano delle Bande Nere*. La *Vita di Piero Strozzi*, l'ultimo difensore della libertà municipale d'Italia, fu scritta da un altro fiorentino d'illustre casato, ma nato a Venezia, Antonio Albizzi (1547-1626) che, ambasciatore a Massimiliano II di Germania, poi cortigiano del cardinal Andrea d'Austria, figlio dell'arciduca Ferdinando, finì luterano in Germania, ove rese stimato e benedetto il nome italiano per i suoi scritti teologici ed eruditi e per le sue opere di beneficenza. Più fecondo il Baldi per le *Vite* di Federico II e Guidobaldo I, duchi di Urbino (dopo il 1601), di Federigo Comandino, matematico e suo maestro, e per le *Vite de' Matematici* di cui a

stampa solo quelle degli italiani), scritte " con purità non affettata di lingua e grazia spontanea di frase „ (Giordani). Sono dettate in volgare le diciassette *Vite dei confessori di Cristo* di Giampietro Maffei (1536-1603), gesuita bergamasco, ed autore pur d'una *Vita* di S. Ignazio (1585), degli *Annali gregoriani* (Gregorio XIII), dell'eccellente e sapiente *Historia indica* (1588), scritta in 16 libri in latino per il cardinale Enrico di Portogallo figliuolo del re Emmanuele, dedicata a Filippo II, e tradotta elegantemente l'anno seguente dal fiorentino Francesco Serdonati (1537-1602?), autore, pur esso, di una *Vita di Innocenzo VIII* e di alcune *Vite di donne illustri*, pubblicate in parte ai nostri giorni. Più celebri sono le biografie che il Giovio scrisse in latino *(Elogia virorum bellica virtute illustrium, Elogia virorum litteris illustrium)* dei guerrieri e letterati famosi, ad illustrazione della sua collezione di ritratti messa assieme, con grande spesa e fatica, nella sua villa di Como *(Museum Jovianum)*, ora dispersa nelle gallerie dei suoi discendenti, del Palazzo Pitti, di Madrid, di Berlino e in maggior numero (280) nelle sale degli Uffizi di Firenze. — Per contentare appunto il Giovio, e come complementi degli *Elogia* gioviani il noto pittore e architetto aretino Giorgio Vasari (1511-74), scolare del Buonarroti e di Andrea del Sarto, scrisse, tra il 1546 e il '50, co' consigli ed aiuti de' letterati della corte del cardinal Farnese (il Molza, il Caro, il Tolomei), e di altri fiorentini (V. Borghini e S. Razzi), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1520), che son dedicate al duca Cosimo e precedute da una " introduzione alle tre arti del disegno „, e da una lettera di G. B. Adriani sugli artefici greci e romani. Esse vanno dai tempi di Cimabue (1240-1302 circa) a quelli dell'autore; ma sono alquanto parziali pe' Toscani (i migliori e primi cultori dell'arte rinnovata nel secolo XV) e non molto attendibili per l'esattezza e critica dei fatti; pur tuttavia ancora apprezzate per lo stile vivo, fresco, forse troppo simile " al parlare „ di persona colta (quale lo volle il Caro), per l'alto concetto dell'arte, per la rappresentazione dei costumi e l'evidenza delle descrizioni.

Sviluppo della cronaca domestica, molto in uso in Firenze nel XIV e XV secolo, e trasformazione della storia famigliare a individuale, è l'autobiografia, di cui originalissimo esempio nel Cinquecento è la piacevole *Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo*, capolavoro di sincerità, scritta, o meglio dettata, nel 1558 e 59, dal celebre e bizzarro orefice, medaglista e scultore fiorentino (1500-1571: v. la fig. 94 a p. 418), ad un suo garzonetto, " mentre che lavorava „. Il Cellini, una delle figure più caratteristiche ed enigmatiche che si possano incontrare, dipinse sè stesso, credendosi un eroe, " bravissimo nell'arti del disegno, adoratore di esse, e de' letterati e de' poeti; animoso come un granatiere francese; vendicativo come una vipera; superstizioso in sommo grado e pieno di bizzarrie e di capricci; galante in un crocchio d'amici, ma poco suscettibile di tenera amicizia; un poco traditore, senza credersi tale; un poco invidioso e maligno, millantatore e vano, senza sospettarsi tale; senza cerimonie e senza affettazione; con una dose di matto non mediocre, accompagnata da ferma fiducia d'esser molto savio, circospetto e prudente „ (Baretti).

La *Vita* (1558-65) è il racconto veridico delle strane avventure, occorsegli, dal 1519 al 62, nelle varie sue dimore, a Roma, sotto il pontificato di Clemente VII e di Paolo III, quando avvenne il famoso sacco (nel quale egli dice d'aver ucciso il

Borbone, capo degli assalitori) e l'assedio di Castel Sant'Angelo (in cui egli fe' da bombardiere), fra omicidi, vendette, persecuzioni, fughe; in Francia, nella corte di Francesco I, pel quale eseguì, tra l'altro, i lavori ornamentali della porta di Fontainebleau; ed a Firenze, quando si stabilì definitivamente ai servigi di Cosimo de' Medici, pel quale compì il suo capolavoro, il *Perseo* della Loggia dei Lanzi in piazza della Signoria.

La *Vita* poi, oltre che per le rare e curiose notizie de' tempi, si legge tuttora con diletto per la spontaneità dello stile, per quella sua singolarissima prosa, prosa viva come quella che egli parlava, in cui non si osservano le regole e le norme grammaticali, e si confonde il discorso diretto con l'indiretto, la costruzione coordinata con la subordinata, ma pur tanto efficace. Il Cellini è anche un mirabile dipintore di caratteri: il monomaniaco, il timido, il vigliacco, lo sciocco sono tratteggiati assai bene nell'autobiografia, la quale, pubblicata, su cattive copie dell'originale, corse gloriosamente l'Europa, tradotta in inglese due volte, tre in francese e in tedesco dal Goethe (1803); e solo in questi giorni (1901) ha veduto la luce sull'autografo fiorentino della Laurenziana.

Fig. 94. Benvenuto Cellini. Dall'affresco di Giorgio Vasari, verso il 1560, nel Palazzo Vecchio di Firenze.

II.

Dialoghi e dialogisti.

1. Altro genere di prosa molto in voga nel Cinquecento fu il dialogo, che, oltre a trattare, come abbiam veduto, argomenti storici e politici, servì anche a discussioni di filosofia morale (della quale allora facevan parte anche le questioni sull'amore); sulle leggi del ben vivere sociale; e finalmente sul nome da dare alla lingua letteraria adoperata sino allora dagli scrittori italiani.

Intorno all'ideale dell'amore, cioè dell'amor platonico, aprì il campo alle discussioni, primo per merito e per tempo, il Bembo, trattando della questione se amore sia un bene o un male nei tre dialoghi detti *Asolani* (1498-1502), perchè si fingono avvenuti, in tre giorni successivi, nel giardino del castello di Asolo (Trevisano), residenza splendida della già regina di Cipro, Caterina Cornèr, fra tre giovani, Perottino, Gismondo e Lavinello, e tre dame, Berenice, Lisa e Sabinetta, mentre si celebrano le nozze di una damigella della regina.

Perottino (il petrarchista) sostiene che ogni male vien dall'amore, mentre Gismondo (il platonico) che ne venga ogni bene, e Lavinello (il neo platonico ficiniano) che amore può essere un bene e un male secondo l'oggetto cui si rivolge; bene, se è desiderio di cose buone e convenienti, come della bellezza dell'anima e del corpo; male, se appetito di cose turpi e sconvenienti. Se non che (egli soggiunge) il *vero amore* è quello che, scevro da ogni sofferenza, si rivolge al divino e all'eterno, a Dio, di cui è debole riflesso la bellezza terrena. Così gl'insegnò un eremita, che negli *Asolani* tiene il luogo della Diotima del *Convito* platonico; ed alla parola ispirata di Lavinello applaude anche la regina che assiste, nel terzo giorno, alla conversazione.

Gli *Asolani* derivano evidentemente, pel contenuto, dalle dottrine della scuola neoplatonica di Firenze e, per la forma, anche prolissa, dall'*Ameto* boccaccesco. Presentati dall'autore a Lucrezia Borgia, cui li aveva dedicati, nel 1505, in una bella edizione di Aldo Manuzio, solo nel 1530 furono pubblicati nel testo definitivo, ed ebbero poi una discreta fortuna nelle imitazioni italiane e straniere e nelle traduzioni in francese ed in ispagnuolo. Una delle canzoni petrarchesche che intramezzano i dialoghi, quella malinconica di Perottino (" Quando io penso al martîre, Amor, che tu mi dài gravoso e forte „), fu posta da Michele Cervantes, come parodia del petrarchismo, in bocca al povero don Chisciotte, che scavalcato dal misterioso cavaliere e costretto a smettere per un anno l'uso delle armi, passa i suoi giorni oziosi nella " nueva y pastoral Arcadia „ (" Amor, cuando yo pienso En el mal que me das terrible y fuerte..... „). Una delle tante palesi imitazioni che gli *Asolani* ebbero in Italia nello stesso Cinquecento, è l'erudito e divertente dialogo della cortigiana Tullia d'Aragona, *Dell'infinità d'amore*, cioè dell'alto e spirituale, che, all'opposto del volgare, non raggiunge mai il suo scopo.

Tullia d'Aragona con Bernardo Tasso, innamorati, ma costretti a dividersi per la partenza del secondo da Venezia, è fatta interlocutrice nel dialogo *Dell'amore* (1520) dal ricordato tragico padovano, Sperone Speroni, scolare del Pomponazzi, e lettore di filosofia in patria. Egli mostra come l'amore possa man mano spogliarsi di ogni sensualità e divenire strumento di belle opere, onde la lontananza riesce in questo caso utile e buona.

Pur celebri nel Cinquecento furono i trattati e dialoghi sull'amore di Mario Equicola (1470?-1515), di Alvito (in Terra di Lavoro), cortigiano dei marchesi di Mantova, e autore di un *Libro di natura di amore* (1525), che raccoglie tutte le opinioni sull'argomento: il *Dialogo amoroso* e il *Raccolta* (1544) del bassanese Giuseppe Betussi (1520?-73), che ragiona " d'amore e degli effetti „, seguendo l'Equicola; i *Dialoghi d'amore*, questioni filosofiche, dell'israelita spagnuolo Leone Ebreo, ed altri di minore importanza.

2. La medesima teoria dell'amor platonico, più su ricordata, e cioè ch'esso sia contemplazione razionale della bellezza particolare semplice e pura, e scala all'anima innamorata per salire sino alla suprema felicità, alla bellezza divina, è fatta esporre dal medesimo Bembo in uno dei dialoghi, di cui è costituito il trattato del *Cortegiano* del conte Baldesar Castiglione (1478-1529). Nato a Casatico (Mantova), feudo di sua famiglia, scolare del Merula e del Calcondila a Milano, fu soldato di Lodovico Sforza e del marchese Francesco Gonzaga, poi cortigiano, sin dal 1504, del duca d'Urbino, Guidobaldo di Montefeltro, e del suo successore

Francesco Maria della Rovere, i quali lo inviarono loro ambasciatore ad Enrico VII d'Inghilterra (1506), al re di Francia in Milano, poi presso Leone X a Roma. Ivi l'amico Raffaello lo ritrasse stupendamente sulla tela [v. la fig. 95 qui sotto]; e qui ritornò, nel 1519, ambasciatore di Federigo Gonzaga, e rimase sino al 1524, quando Clemente VII, fattolo protonotario, lo mandava, consenziente il suo signore, nunzio presso Carlo V (1525). Egli lo aveva seguìto a Toledo, a Siviglia, a Granata, allorchè nella prima di queste città, dopo 4 anni di dimora in Ispagna, moriva (1529), pel dolore (dicesi) di essere stato ingiustamente ritenuto dal pontefice causa del terribile sacco di Roma del 1527, col non partecipare alla Curia le macchinazioni della corte spagnuola. Si narra che lo stesso imperatore dicesse esser allora " morto uno dei migliori cavalieri del mondo „; e veramente nessuno possedeva meglio di lui tutte le qualità del perfetto uomo di corte, qual'ei lo ritrasse nel suo libro famoso.

Fig. 95. Baldassar Castiglione. Dal quadro di Raffaello Sanzio nel Museo del Louvre di Parigi.

Nei quattro libri del quale egli, seguendo specialmente Cicerone, che nel *De oratore* ritrasse l'idea del perfetto oratore, espose il suo ideale dell'uomo di corte.

Immagina che in una delle splendide riunioni serali tenute nella corte d'Urbino, nel marzo del 1507, in onore di alcuni cavalieri del seguito di Giulio II, passato allora per quella città, e presiedute dalla duchessa Elisabetta Gonzaga e da sua cognata Emilia Pia, si proponga di enumerare le qualità del perfetto gentiluomo. Ad esse prendevan parte, fra gli altri illustri personaggi, il platonico Bembo, allora e per sei anni in quella corte; il mite e galante Giuliano de' Medici, l'ultimo figliuolo del Magnifico; il diplomatico conte Lodovico di Canossa, poi vescovo di Bayeux; il bizzarro e faceto Bernardo di Bibbiena, l'autore della *Calandria*; i due Fregoso, fuorusciti genovesi: Federico, poi arcivescovo di Salerno, ed Ottaviano, poi doge della patria sua. Al Canossa vien dato l'incarico " di formar con parole „ codesto " perfetto cortegiano „; ed egli lo descrive nobile, guerriero, esperto negli esercizi cavallereschi, ardito, elegante, fornito di grazia, di spirito e di coltura artistica e letteraria, dotto nel greco e latino, abile a scriver versi e prose specialmente in volgare, nella danza, nella musica e nel canto. Intenditore, insomma, ma non affettato nè presuntuoso, di tutto, egli deve esercitar unicamente la sua vera professione, quella delle armi; ma non possedere tutte codeste doti come puro ornamento e trastullo, sì bene per educare, consigliare e guidare il principe, innanzi al quale non potrebbe andare col

severo cipiglio del correttore. Aiutano il Canossa a rappresentarci l'ideale del cortigiano, Federigo Fregoso, accennando al modo ed alla forma con cui mettere in uso quelle doti; il Bibbiena, discorrendo delle facezie e degli scherzi da usarsi in corte; Giuliano de' Medici, parlando della perfetta " dama di palazzo „, o dama di corte; ed il Bembo, come abbiam detto, dell'amore, una delle principali occupazioni della vita di corte, il quale amore, nel cortigiano, che non è più giovane, non può essere che il platonico, unico ammesso dal Castiglione fra persone non unite in matrimonio.

Il *Cortegiano*, i cui dialoghi sono meravigliosamente artistici, cioè esatta riproduzione di conversazioni còlte sul vero ed a cui tutt'i personaggi prendon viva parte, fu abbozzato in Urbino, tra il 1508 e il 1509, sino al III libro, dopo, cioè, la morte del duca Guidobaldo I, per serbar memoria di lui e della sua corte; mentre il IV fu composto a Roma tra il 1513 ed il 15, e mandato nel 18 agli amici (Bembo, Sadoleto, ecc.) perchè lo esaminassero. Ma nel 1528 il libro, inviato anche a Vittoria Colonna, era passato, per le mani di molti, a Napoli, onde il Castiglione, un anno innanzi la sua morte e morti quasi tutti gl'interlocutori del dialogo e quell'Alfonso Ariosto a cui egli l'aveva prima diretto, acconsentì a pubblicarlo con una dedica al portoghese don Michele de Silva, vescovo di Viseo (Beira), poi cardinale.

Il *Cortegiano* fu meritamente tra i libri più fortunati e diffusi del Cinquecento, anche fuori d'Italia, ed è celebre " l'aurea traduzione „ che ne diede in ispagnuolo Giovanni Boscan, che, imitando anche le rime del Bembo e di B. Tasso, fu, con Garcilasso de la Vega (vissuto parecchi anni a Napoli e in Italia), iniziatore dell'" italianismo „ letterario nella sua patria. In Italia, intanto, il moralissimo *Cortegiano* dètte anche agli occhi dell'Inquisizione, e nel 1584 se ne pubblicò un'edizione espurgata, nella quale, però, non è per nulla intaccata la sostanza del libro.

" Di quello che si convenga di fare, per potere, in communicando e in usando colle genti, essere costumato e piacevole e di bella maniera „, sui costumi, cioè, del gentiluomo che vive in società (come debba comportarsi, come vestire, come parlare, ecc.), trattò, sotto forma d'insegnamenti dati da un vecchio a un giovinetto, e con uno stile raffinato ed elegante, non ostante che boccaccesco, e non privo qua e là di brio e d'arguzia, il già ricordato rimator fiorentino, monsignor Giovanni della Casa. Il suo noto e fortunato libretto, *Il Galateo, overo de' costumi*, fu scritto a richiesta di Galeazzo Florimonte, filosofo e teologo, vescovo di Aquino e Sessa, sua patria, che aveva conosciuto a Roma (1550-51), e intitolato così dal nome latino con cui lo stesso Della Casa e gli amici poeti umanisti (Flaminio, ecc.), solevano tradurre il nome del Florimonte, Galeazzo. Meschino per la contenenza, per la dicitura " è uno dei libri più graziosi e più belli del Cinquecento „: lo mostrano le numerose edizioni e le traduzioni in lingue straniere (Ferrari). Così l'Europa, che ammirava attonita gli splendori delle nostre corti del Rinascimento, apprendeva anche da un nostro scrittore " l'eleganza del costume, e l'urbanità signorile de' modi „ (Flamini). Ei l'aveva composto nella sua tranquilla dimora di Venezia, quando v'era nunzio apostolico, tra il 1551 ed il 55, e dedicato al nipote suo, Annibale Rucellai; il quale dovè tradurre, dal latino in italiano, l'altro ben più notevole trattato dello zio: il *De officiis*, col libretto, che è ritenuto da

alcuni scrittura dello stesso Della Casa: *Degli uffici comuni tra gli amici superiori ed inferiori*, e che è quasi continuazione e compimento del *Galateo*.

Delle " imprese „ o stemmi che i nobili e le illustri persone del Cinquecento avevano per costume di farsi comporre dai letterati, accompagnate da motti o da sentenze dette " anime „, trattano largamente parecchi dialoghi che ne dànno le norme e gli esempi. Più rinomati due: uno del Giovio, *Ragionamento sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano imprese* (1540), e l'altro dell'Ammirato, *Il Rota, overo delle imprese* (1562).

Vizi, pregiudizi, superstizioni sono irrise e combattute nei dialoghi del Doni, intitolati *Marmi* dal nome delle gradinate marmoree del duomo di Firenze, ove seggono a prendere il fresco i vari interlocutori, cicalando a lor capriccio, oltre che di morale, di lettere, di arti e di scienze. Il bizzarro e scapestrato prete fiorentino Anton Francesco Doni (1513-74), che abbiam già ricordato fra gli antipetrarchisti e che ricorderemo or ora fra i novellatori, fu uno dei più curiosi tipi del Cinquecento. Prima d'esser prete era stato frate, e prima amico poi nemico acerrimo del suo collega in isfacciataggine, Pietro Aretino. Andò vagando per molte città d'Italia, a Piacenza, a Firenze, a Venezia, ora proprietario di una stamperia, ora correttore nelle officine tipografiche del Giolito e del Marcolini nell'ultima di quelle città, ove compose e stampò una infinità di opere, diverse di forma e di materia, zibaldoni curiosissimi e capricciosi per fin nei titoli: la *Zucca*, i *Mondi*, i *Pistolotti amorosi*, le due *Librerie*, il primo saggio di bibliografia italiana, ecc. I *Marmi*, più notevoli di tutti e storicamente più importanti, ci offrono anche un ampio quadro della civiltà e dei costumi del tempo.

La più volgare e cruda realtà di quella vita veniva, intanto, ritratta molto vivacemente dal " divino „ Pietro Aretino (che abbiam già conosciuto tragico e commediografo e meglio apprezzeremo scrittore di lettere) nei suoi gustosissimi dialoghi intitolati *Ragionamenti*, divisi in tre parti.

> Nelle due prime (1534-36) la vecchia cortigiana romana, Nanna (che già vedemmo modello della *Macette* del Regnier), descrive, in sei giornate, all'amica sua Antonia, le sue gesta di monaca, moglie e peccatrice, per decidere, poi, a quale di questi tre stati avvierà la sua figliuola Pippa. Ammaestra, poi, costei, che ha scelto il terzo, in tutte le arti e le astuzie del suo mestiere. Finalmente, essa e la figliuola se ne stanno ad ascoltar la comare che istruisce la vecchia balia a far la mezzana. Nell'ultima parte dai *Ragionamenti*, uscita più tardi (1538), son riferiti, " cosa morale e bella „ (a quanto afferma il frontespizio!), i discorsi tenuti da Lodovico Dolce, Francesco Coccio e Pietro Piccardo nel giardino del tipografo Marcolini, compare dell'Aretino, in Venezia, contro le corti e sul gioco.

Fra gl'innumerevoli e assai più licenziosi imitatori dei dialoghi aretineschi ricordiamo il senese Alessandro Piccolomini (1510-1578), notevole commediografo del Cinquecento, pel suo giovanile dialogo *La Raffaella e della creanza delle donne* (1539).

> Una vecchia insegna ad una giovane sposa, che il marito, occupato nelle sue faccende, trascura, come scegliersi un amante; questi dev'essere " un prete, ma chierico tale che l'abito non fosse altro se non una scusa di non aver a tôr moglie, per goder poi più con tutto l'animo l'amor della donna sua „.

Se non che, più tardi, il Piccolomini, divenuto arcivescovo di Patrasso, fu filo-

sofo più grave, e nella sua *Istituzione morale* (1548), ove trattò pur dell'amor platonico come " desiderio di bellezza „, disse questo desiderio " uno degli elementi unitivi tra marito e moglie „.

Di maniera aretinesca e realistici son anche i dialoghi del rammentato Agnolo Firenzuola, *Delle bellezze delle donne* e *Della perfetta bellezza d'una donna* (1541), che si fingon tenuti fra Celso Selvaggio e quattro donne nell'orto della badia di Grignano e in casa di quelle; e il *Dialogo dove si ragiona delle bellezze* (1542) del ricordato Niccolò Franco, nonchè quello in tre libri dell'udinese Federico Luigini, intitolato *Della bella donna* (1554). In tutti questi, e in altri ancora, sono esaminate tutte le singole parti del corpo femminile, facendone consistere il bello nella giusta proporzione e nella convenienza e nell'armonia delle membra col tutto.

3. Anche il Bembo sta a capo degli autori di trattati e dialoghi sulla questione della lingua letteraria: eterna questione che ha preoccupati tutt'i nostri sommi scrittori dall'Alighieri al Manzoni, e che il Bembo ebbe il merito di sollevare nel Cinquecento con i suoi celebri dialoghi, conosciuti più comunemente col titolo di *Prose della volgar lingua* (1500-2).

Essi s'immaginano tenuti, il 10 decembre 1502, in casa del fratello del Bembo, Carlo, fra l'autore, l'amico Ercole Strozzi, celebre poeta latino, avverso all'uso dell'italiano come lingua letteraria, e Giuliano de' Medici, partigiano dell'uso del fiorentino vivo. Son divisi in tre libri: il primo tratta dell'origine dell'italiano (dal latino mescolatosi coi linguaggi de' barbari invasori) e dell'uso fattone dai primi nostri poeti e rimatori in relazione specialmente alla lingua e letteratura provenzale; il secondo si occupa dello stile, della metrica, della scelta e collocazione delle parole, del ritmo e della varietà, tenendo quasi sempre unicamente presente il *Canzoniere* petrarchesco; il terzo, finalmente, contiene le regole elementari della grammatica e forma il primo tentativo fatto in questo genere. Insomma, secondo il Bembo, la lingua letteraria non doveva essere il fiorentino vivo, ma la lingua adoperata e nobilitata dai tre massimi trecentisti, specialmente dal Petrarca e dal Boccaccio, chè Dante, in fatto di lingua, non era pel Bembo abbastanza corretto.

Sostenitore, invece della dottrina linguistica dantesca, dell'uso d'una lingua letteraria che non fosse il fiorentino solo, ma un linguaggio partecipante di tutti i dialetti, fu il ricordato Giangiorgio Trissino. Aveva egli nella *Epistola a Clemente VII* (1524) esposte e difese alcune sue idee sull'introduzione di nuove lettere, mancanti nell'alfabeto italiano e adoperate già da lui nella stampa della *Sofonisba*, uscita appunto in quell'anno (ε per la *e*, ω per *o*, ζ per *z* dolce, *j* e *v* per *i* e *u* consonanti, fino allora confuse nella scrittura), le quali dovevan servire a rappresentar meglio la pronunzia " italiana „, che non era quella formata dalla pronunzia fiorentina e dalla " cortigiana „, che si sentiva più specialmente nella corte di Roma. Più che per la innovazione ortografica, alla quale si opposero, tra il 1525 e 26, principalmente i fiorentini Lodovico Martelli (*Risposta alla Epistola del Trissino*), Agnolo Firenzuola (*Discacciamento delle nuove lettere*), che ripetè gli argomenti del precedente, come costui quelli d'un dialogo del Machiavelli, che ora ricorderemo; ed il senese Claudio Tolomei (*Il Polito*). Inutilmente; perchè il Trissino coi *Dubbi grammaticali* ritornò all'attacco, per-

fezionando ed aumentando le sue innovazioni (ω per *o*, ç per *s* dolce, *k* invece di *ch* innanzi ad *i* atono, *lj* per *gli*): e la lotta s'impegnò dagli oppositori di lui, tutti Toscani, per il nome ch'egli dava alla lingua letteraria, sino allora detta " volgare „, d' " italiana „ e non di " toscana „.

Il Trissino aveva propugnate queste idee, del tutto concordi alle dantesche, di una lingua comune, partecipante di tutt'i dialetti, e da tutti questi diversa, negli Orti dei Rucellai a Firenze, durante il suo soggiorno in questa città (1513). E appunto allora (probabilmente nell'autunno dell'anno seguente) il Machiavelli scriveva il suo acuto *Dialogo sulla lingua*, in risposta ad una disputa tenuta in quei giorni. In esso mostrava che il *De vulgari eloquentia*, per lui autentico, era stato scritto dall'Alighieri per odio alla sua patria: e in un severo e drammatico interrogatorio fingeva di convincere l'autore stesso della *Commedia*, che la lingua adoperata da lui, salvo poche parole, era, per la pronunzia, flessione e costruzione, appunto la fiorentina. In aiuto della sua causa il Trissino, nel 1529, dètte fuori la sua cattiva traduzione del *De vulgari eloquentia*, ed un dialogo, *Il Castellano* (così intitolato dal principale interlocutore, il Rucellai, già castellano di Castel Sant'Angelo), in cui ribatte gli argomenti de' Fiorentini e meglio determina la propria opinione. In sostanza, le idee del Trissino furono accettate e difese da quasi tutt'i letterati dell'Alta Italia, quali il Castiglione, il Muzio *(Battaglie per la difesa dell'italica lingua, Varchina)*, ed oppugnate dai Toscani, fra cui il Tolomei, il Gelli ed il Varchi. Il Castiglione, dichiarandosi, nel *Cortegiano*, avverso all'affettato toscaneggiare, e all'uso di parole antiquate e morte, voleva che norma della lingua scritta (" italiana comune „) fosse l'uso vivente, che risiede, oltre che nella Toscana (da tenersi, per la precedenza e numero dei suoi scrittori, in ispeciale considerazione), nelle altre principali città, le cui voci (com'anche parole straniere e buoni neologismi dal latino), purchè armoniose ed espressive, si potessero ben adoperare. In un secondo e più bel dialogo, *Il Cesano* (1531), il Tolomei sostiene che la lingua debba intitolarsi dalla regione e non dalla città principale (così il *latino* dal Lazio e non da Roma), e quindi la nostra doversi dire " toscana „ e non " fiorentina „, come s'ostinavano, invece, a chiamarla i fiorentini Gelli nel *Ragionamento intorno alla lingua* (1551), dialogo mirabile per lo stile, dove si dà per legislatore l'uso vivo delle persone còlte, ed il filologo Benedetto Varchi, che abbiam ricordato fra gli storici.

Nel suo lungo ed importantissimo dialogo, l'*Ercolano* (1560), così intitolato dal principale interlocutore, il conte Cesare Ercolano, il Varchi riferiva una discussione tra quest'ultimo e sè stesso che sosteneva, in dieci questioni, la finezza e la ricchezza del fiorentino che deve dare il nome alla nostra lingua, se è vero che chiamandola " italiana „ si denoti il genere, e se " toscana „ la specie. Se Firenze sollevò a dignità il volgare, svoltosi dal latino, a lei meritamente spetta l'onore d'essere per l'Italia ciò che Parigi è per la Francia, ed all'uso vivo dei letterati e delle persone colte fiorentine deve ricorrere chi voglia impararlo bene.

La parte comica in codesta questione la sostenne il mite canonico fiorentino, il Giambullari, che abbiam pur veduto fra gli storici, il quale nel suo dialogo *Della prima ed antica origine della toscana e particolarmente della lingua fiorentina* (1545), intitolato anche, dal Gelli, interlocutore e suo amico e collega nell'Accademia, *Il Gello*, sostenne che la lingua toscana, per mezzo dell'etrusco,

deriverebbe dall'aramèo: onde le beffe del Lasca contro gli *Aramei* (i seguaci del Giambullari, fra cui lo stesso Gelli) e le critiche del Varchi.

Ma quelli che dopo tanto armeggiare rimasero a galla furono i princìpi del Bembo. Dopo la pubblicazione delle *Prose* egli, già dittatore poetico, fu ritenuto anche oracolo linguistico d'Italia, ed a lui inviavano le loro opere i contemporanei, perchè le correggesse. Ed, in verità, a lui si deve questa lode, che, per influenza de' suoi scritti, la pura lingua toscana del Trecento divenne comune a tutta Italia, mentre sino allora, nel Settentrione e Mezzogiorno, si era scritto, per fino dal Sannazaro e dal Boiardo, in un linguaggio mezzo dialettale. Se non che, accolte le conclusioni del Bembo, l'italiano, dovendosi apprendere sui libri e non dall'uso vivente, divenne una lingua cristallizzata, come il latino, senza nessuna relazione con la vita: e fu questa la principal cagione perchè l'Italia non ebbe, sino ai *Promessi sposi*, scritti (appunto contro le teorie del Bembo) secondo l'uso vivo fiorentino, una vera prosa nazionale. La sua teoria linguistica dell'imitazione dei trecentisti fu poi specialmente caldeggiata (come vedremo) nella prima metà del secolo XIX, dai così detti " puristi „, che nel Bembo debbono riconoscere il loro padre e maestro.

Dialoghi filosofici

4. Lo Speroni era stato il primo a trattare di argomenti filosofici in dialoghi italiani, come in quel suo, rimasto incompiuto, *Sulla vita attiva e contemplativa*, in cui figura, fra gli interlocutori, quasi tutti illustri veneziani, pur lui col titolo di " Ospite padovano „, come Platone, nelle *Leggi*, con quello di " Forestiero ateniese „. Nel dialogo *Dell'amore* considerò quel sentimento in modo più umano, non così misticamente come il Bembo; nell'altro *Della discordia*, che ha per interlocutori enti astratti e mitologici, seguì più specialmente Luciano ed i suoi imitatori italiani. In altri, finalmente, si occupò di morale, di economia, di letteratura. E fu specialmente seguìto dal Gelli e da T. Tasso, il primo dei quali cercò di popolarizzare la filosofia morale, il secondo di trattare varie questioni di filosofia generale.

Il ricordato commediografo fiorentino Giovan Battista Gelli nei dieci ragionamenti o *Capricci del Bottaio* (1546-48) riferisce " alcuni ghiribizzi „ di un Giusto bottaio, da San Pier Maggiore, raccolti dal suo nipote ser Bindo, notaio, che stava in una camera accanto a quella di lui. Il Gelli immagina, con quasi nuova invenzione, che costui, un bello e nuovo tipo di vecchietto popolano, ciarliero, curioso e attonito, superstizioso e ignorante, discorra con l'Anima sua (rappresentante " il giudizio maturo della ragione esercitata al filosofare e illuminata dal vero „), e che questa gli dimostri, con molte digressioni sulla lingua, i dogmi religiosi, la natura dell'anima, il modo di governare la vita, l'invidia, le inimicizie, ecc., come l'uomo per viver felice debba sottomettere il senso alla ragione e rivolgere i suoi desideri alle cose oltramondane, non alle terrene.

Su per giù lo stesso concetto svolge nell'altra sua celebre operetta, i dieci dialoghi della *Circe* (1549), e cioè che la scienza e la virtù sieno da preferire alle soddisfazioni del senso. Riferisce ivi i colloqui che sulle quattro virtù cardinali, sulla giustizia e su i vari stati, in cui può trovarsi l'animale umano, Ulisse (rappresentante la ragione) tiene con undici Greci, mutati da quella maga in altrettanti animali (che rappresentano la sensualità), per indurli, ottenutone il consenso da Circe, a riprendere la primitiva forma umana: il che tutti rifiutano di

fare, perchè " la natura è stata matrigna all'uomo „, e solo l'elefante acconsente a ridiventare il filosofo Algafemo. L'idea e la concezione allegorica della *Circe* (la sensualità che con lusinghe e incanti spoglia gli uomini del libero arbitrio e li guida come a lei piace) il Gelli le tolse, com'egli confessa, al *Grillo* (cioè il " Porco „), dialogo del " moralissimo Plutarco „, già imitato dal Machiavelli (cui il Gelli deve e questo e altri impronti) nel suo poemetto allegorico-satirico l'*Asino d'oro*. Intere pagine dello stesso Plutarco, di Cicerone e di Plinio egli aveva tradotte nei *Capricci*. Ma questi, che son da preferirsi alla *Circe*, furono per una certa tendenza alle opinioni novatrici intorno alla riforma della Chiesa, posti all'Indice dall'Inquisizione romana, e ritrattati, perciò, dall'autore. Il cui merito, dunque, sta principalmente nell'aver reso popolare una materia spesso difficile alle menti comuni, con una bella forma: una prosa semplice, tersa, graziosa, spontanea, difettosa solo per qualche costruzione irregolare e qualche crudo fiorentinismo. Il Gelli adoperò generalmente la lingua fiorentina delle persone còlte.

I 26 dialoghi filosofici (alcuni in due o tre rifacimenti) che Torquato Tasso compose, quasi tutti (22), durante la sua infermità (1578-94), ed in gran parte (lo vedemmo) nell'Ospedale di Sant'Anna in Ferrara, sono, per la forma splendida e lucida, senza le pedanterie e le sottigliezze astruse dei contemporanei, fra le più belle prose della letteratura italiana; sebbene, pel contenuto, non rivelino " un pensatore originale che gitti uno sguardo libero su' formidabili problemi della vita „, sì bene " un dotto ed erudito, come pochi ve n'erano allora „ (De Sanctis). In filosofia egli non ebbe un vero sistema, ma, mancando di critica, ondeggiò fra l'aristotelico, il platonico ed il neoplatonico degli antichi e dei fiorentini della Rinascenza: ma per la forma si vantò giustamente *(Discorso dell'arte del dialogo)* di aver imitati pel primo i dialoghi platonici; mentre tutt'i suoi contemporanei riproducevano quelli di Cicerone. E costui (cui pur somiglia il Tasso qual lucido espositore di dottrine altrui, non per il largo buon senso nel discuterle) e Platone egli imitò nel fare interlocutori de' suoi dialoghi uomini illustri, e nell'intitolarli spesso dal loro nome: e così il medesimo Platone e lo Speroni, nel farsene egli stesso, talvolta, interlocutore, col nome di " Forestiero napolitano „.

I suoi dialoghi che in massima parte hanno per iscena la corte, trattano, con una grande varietà di materia, di filosofia morale: delle virtù in generale e particolare *(Il Porzio, Della virtù eroica e della carità, Della virtù femminile e donnesca)*; della clemenza *(Il Costantino)*; dell'amicizia *(Il Manso)*; dell'amore platonico *(La Molza)*; della gelosia *(Il forestiero napoletano)*; della cortesia *(Il Beltramo)* e della corte *(Il Malpiglio I)*; della pace *(Il Rangone)*; d'arte, di estetica e di letteratura *(Il Ficino, Il Minturno, La Cavalletta)*; e finalmente di questioni particolari, come del " piacere onesto „ *(Il Gonzaga)*; del " fuggir la moltitudine „ *(Il Malpiglio II)* o " delle maschere „ *(Il Gianluca)*, ecc. ecc.

Di gran lunga, poi, più importanti per noi son quegli altri che riguardano la sua infelicissima vita, come il *Messaggero* (1580), in cui s'intrattiene col suo demone, dal quale ei si credette sempre accompagnato nel periodo dei suoi dolori e delle sue sventure: o come *Il padre di famiglia* (1580), il più saggio, il più eloquente dei suoi dialoghi, in cui, prendendo occasione da un'avventura capitata a lui, nel recarsi a Torino, tra Novara e Vercelli, fa esporre da un gentiluomo,

che l'aveva allora gentilmente ospitato, al suo figliuolo tutt'i precetti, i doveri, le cure dell'economia rurale e della vita domestica, o per meglio dire i doveri ch'egli ha in riguardo alle persone che lo circondano, come sposo, padre e padrone, e in riguardo alle proprietà, come conservatore ed accrescitore di esse. È affatto sorprendente la calma e la serenità di questo dialogo, scritto da un demente rinchiuso da due anni nell'ospedale: la scena è dipinta con colori dolci e commoventi, ed i precetti sembrano profferiti dalla saggezza in persona!

Dialoghi sulle belle arti.

5. Fra i dialoghi sulle belle arti, oltre a quello del Dolce *Sulla pittura*, in cui l'Aretino discorre dell'essenza e della tecnica dell'arte, prepone il Raffaello a Michelangelo e inneggia al Tiziano; è specialmente celebrato il lungo dialogo in 4 libri del fiorentino Raffaello Borghini († 1584), intitolato *Riposo* (1584), dal nome di una villa, ove si finge accaduto; nel quale si tratta della materia pittorica, dalla filosofia dell'arte (come la chiamavano allora) al modo di fare i colori, dando preziose notizie sugli artisti italiani dello scorcio del secolo XVI.

III.

Benchè rappresenti la vita pubblica e privata del tempo, la novella del Cinquecento (come quella del Quattrocento) in generale non fa che riprodurre lo stile, l'ossatura, la materia, le frasi del *Decameron*, suo unico modello, del quale le raccolte di novelle di questo secolo prendono perfino la cornice, la invenzione boccaccesca, cioè, della brigata di giovani e donne che raccontano.

I tre maggiori novellieri del Cinquecento.

1. Tra i numerosi novellatori del Cinquecento spiccano specialmente Matteo Bandello e i due mentovati drammaturghi Giraldi e Grazzini. A questi tre si accostano, più o meno, tutti gli altri minori.

Nato in Castelnuovo (Tortona), appartenente allora alla Lombardia, il Bandello (1485-1562?: v. fig. 96 a p. 428), fu frate domenicano, e educato a Milano nel convento delle Grazie, dimorò quasi sempre in questa città. Dopo aver peregrinato per tutta Italia, ed oltrepassate le Alpi per incarichi diplomatici dei Bentivoglio di Bologna, nel 1515, caduta Milano in mano dei Francesi, si recò a Mantova presso Isabella Gonzaga. Segretario di Luigi Gonzaga (1526), passò nel 1528 al servizio di Cesare Fregoso, generale dei Veneziani, e, ucciso costui (1541), con la vedova di lui, Costanza Rangoni, istitutore dei figliuoli, si recò in Francia a Bassens, sulla Garonna, ove Francesco I aveva offerto alla Rangoni una bella dimora. Non tornò più in Italia e morì ad Agen (Aquitania), della quale città era stato vescovo sin dal 1550. Dei suoi amori per una giovanetta fiorentina, per una mantovana e per Lucrezia Gonzaga, parlano le *Rime* petrarchesche ed un poema in 11 canti in lode dell'ultima (1545).

Migliore e maggior opera sua sono appunto le duecentoquattordici *Novelle*, che furono scritte alla spicciolata dal 1505 alla morte, e pubblicate nei primi 3 voll. nel 1554 e nel quarto ed ultimo nel 1573). Esse non son legate fra di loro, ma ciascuna

preceduta da una preziosa lettera di dedica ad alti personaggi o a gentildonne, sul tempo, sul luogo, sull'occasione e la persona da cui furon dette (una per esempio, dal Machiavelli); e furono ben definite " uno specchio magico, nel quale il suo secolo si riflette e vi proietta tutta quella folla di particolarità e di figure caratteristiche, principali e secondarie, che inutilmente si cercherebbero nei grandi storici contemporanei „ (Dunlop).

Fig. 96. — Matteo Bandello. Da un'incisione di V. F. Lupi nell'edizione delle *Novelle*. Lucca, 1791.

Le narrazioni, tratte dalle cronache antiche o medievali o contemporanee, o da collezioni di novelle (come l'*Heptaméron* della Regina di Navarra), non son mai nè altamente tragiche nè schiettamente comiche, ma di gusto romanzesco. Il Bandello vi si rivela un grande artista e un gran maestro che intende la vera grandezza del Boccaccio, il quale non imitò nella forma fuorchè negli esordi e nei proemi. " Narra con vivezza, scrive come parla, non cura frasche rettoriche e periodi strascicanti, ma è breve e spigliato nel descrivere, nel narrare, nel dialogare „ (Settembrini): benchè, per mancanza assoluta di caratteri tipici e di vena comica, rimanga molto inferiore al grande trecentista. Accanto al gran numero delle oscene e indecenti, che il Bandello afferma aver scritte " per giovare altrui e dilettare „, non per solleticare e lodare i vizi, e con lo scopo che se ne traesse la moralità: spiccano le storiche, come quelle di Lucrezia romana, di Sofonisba, di Pantea, e specialmente le bellissime e celebri (perchè dettero direttamente o indirettamente occasione ai capolavori di Byron, Lope de Vega e Shakespeare) di Parisina e di Giulietta e Romeo. In quest'ultima, inviata al Fracastoro, egli rivestì con tutt'i fiori dell'eloquenza quella narrata più modestamente dallo storico vicentino Luigi da Porto (1485-1529) nel 1524, e ricavata forse da un fatto consimile del *Novellino* di Masuccio salernitano (v. a p. 250).

Assai più morali nell'apparenza, più fredde e scolorite, ma scritte in uno stile goffo e artificioso, e di gran lunga scimiotteggianti quelle del *Decameron*, son le novelle che Giovanni Battista Giraldi, il ricordato tragico ferrarese, scrisse in uno stile piuttosto scolorito e snervato, e raccolse insieme col titolo di *Ecatommiti*. E le finge dette in dieci giornate, da una brigata di gentiluomini e gentildonne romane, scampate per miracolo al famoso sacco di Roma del 1527, descritto nell'introduzione, nella quale son altre dieci novelle, e così altre due nel corso dell'opera: in tutto 112. Pure ad esse, come a quelle del Certaldese, è assegnato un argomento speciale per ciascuna giornata, ed anch'esse son inframmezzate di canzoni. Il Giraldi, pubblicandole a Mondovì (nel cui Studio, per disgusti colla corte estense, si trovava allora, in servizio di Emanuele Filiberto, nel 1565, al principiare, cioè, della reazione cattolica, fu

costretto a dar loro un intento morale, che, in realtà, non tutte hanno, basate come sono, quasi sempre, sull'amore o per cortigiane o per fanciulle, o per donne altrui, o per le proprie mogli. Lo stesso timore della Curia romana, che riusciva a far cancellare, per ben due volte, dal *Decameron*, per mezzo di Cosimo I, dai cinque Deputati fiorentini (1573) e dal cav. Lionardo Salviati (1582), qualsiasi menzione non laudativa di frati, preti e monache; dovette indurlo, narrando fatti dei Borgia, a nascondere i lor nomi sotto quelli di Eutico (Alessandro VI) e di Timorico (il Valentino). Altre novelle son notevoli per allusioni a fatti storici delle corti di Ferrara (una su Alfonso I e l'Ariosto) e di Roma: altre, perchè di propria invenzione o derivate da fonti non ancor note, come quella di Orbecche, dalla quale lo stesso Giraldi ricavò la sua terribile tragedia, e quella del Moro di Venezia (III, 7), che divenne poi soggetto del capolavoro shakespeariano.

Fig. 97. — Anton Francesco Grazzini Lasca. Dal suo quadro del Bronzino o della sua scuola, verso il 1565, nell'Accademia della Crusca, riprodotto nel Ritratti delle *Rime burlesche*. Firenze, 1882.

Somiglia alla storia di Ugo e Parisina del Bandello anche la 5ª delle tre *Cene* (II, 5) che scrisse, tra il 1540 ed il 49, il ricordato commediografo e burlesco fiorentino, Anton Francesco Grazzini [v. fig. 97, qui accanto], pure ad imitazione del *Decameron*, e perciò raccontate in tre sere di carnevale, dieci alla volta, da cinque giovani e cinque donne in una casa vicina a Firenze. Di esse però non ce ne rimangon 30, ma solo (oltre l'introduzione) 22, tutta, cioè, la Iª e la IIª cena e due novelle della IIIª. Trattano di burle fiorentine, non sempre spiritose in verità (come quella di Lorenzo il Magnifico a maestro Manente: III, 10), a pedanti, a preti: di avventure strane tragiche (come quelle di Fazio e di Corrado: I, 5, II, 5), o di amore e avventure romanzesche. Desunte in generale o dalla tradizione popolare o dalle *Facezie* del Poggio, esse ci dànno un quadro assai vivo di quella ancora allegra società fiorentina. Vivace coloritore, il Lasca riesce elegante e naturale, ed, imitatore anch'egli piuttosto dell'arte intima che della forma boccaccesca, ha uno stile or umile or grande, e una lingua assai schietta, per la quale ancor oggi si leggono con diletto le sue narrazioni, semplici e leggiadre.

Le novelle di altri minori fiorentini.

2. Si avvicinano ad esse i *Ragionamenti d'amore* (1525), ispirati pure al *Decameron* ed agli *Asolani*, del già rammentato Agnolo Firenzuola (1493-1545 o 1546), poco pudico, sebben monaco vallombrosano e abate per parecchi anni. Educato dall'avo materno, Alessandro Braccesi, poeta burchiellesco dell'estremo Quattrocento, visse vita allegra e licenziosa a Siena e a Perugia, poi a Roma, dove, dopo essere stato patrono di cause presso la Curia, cominciò, abbandonato " l'asinino studio delle leggi civili anzi incivili „, a coltivare, per amore della poetessa

madonna Costanza Amaretta, sua parente ed amica, " i dolcissimi horti delle dilettevoli Muse „, e fu ben visto da Clemente VII che lo sciolse dai voti senza pregiudizio de' beneficii che potesse avere dall'ordine.

I *Ragionamenti* (1525) ci sono pervenuti solo nella I[a] (dedicata alla duchessa di Camerino, Caterina Cibo) delle sei giornate, quante dovevan essere, e di cui dovevan far anche parte le altre dieci eleganti, ma poco decenti, novelle rimasteci. Anch'egli finge, col Boccaccio, che tre giovani e tre donne nell'amena villa di Pozzolatico, presso Firenze, ragionando dell'amor platonico, raccontino, intramezzandovi delle poesie, ciascuno una di quelle novelle, che riescono quasi tutte licenziose ed oscene.

Più piacevole e penultima delle opere di " questo lume della toscana eloquenza „, è un lungo apologo, *La prima veste de' discorsi degli animali* (1541), dedicato alle donne pratesi. Tutto intessuto di favole e di racconti antichissimi e d'origine orientale, il Firenzuola lo scrisse, con molta leggiadria e movimento drammatico, per svelare le male arti dei cortigiani in danno degli innocenti. È derivato in gran parte, oltre che da Esopo, ma molto liberamente e originalmente, dal rifacimento spagnuolo del *Panciatantra* (l'antichissima raccolta di favole e novelle indiane che, diffusasi sin dal medio evo in Italia, fu tradotta nel secolo XIII, dall'ebraico in latino, da Giovanni da Capua), edito nel 1534 e intitolato: *Exemplario contra los engaños et peligros del mundo*. Plagio in buona parte di questa operetta firenzuolesca è la *Moral filosofia* (1552) del ricordato Doni, rivestimento morale di novelle, favole e allegorie. Anche novelle contiene l'altra opera dello stesso autore, la *Zucca* (1551-52), copiosa raccolta di sentenze e di proverbi, con esemplificazioni.

La Toscana ebbe anche altri minori novellatori e specialmente senesi, come Pietro Fortini (1500-62) e Scipione Bargagli (1587), il pistoiese Giovanni Fortiguerri (1508-1582), il lucchese Niccolò Granucci (1521-1603); ma fra tutti tiene il primo posto il Machiavelli con la sua spiritosa *Novella di Belfagor arcidiavolo*, satira amara delle mogli moleste ed importune (non però della sua Marietta, buona ed indulgente), che si trova già nel libro turco dei *Quaranta Visiri* e tuttora nella tradizione popolare. La novella del fiorentino fu imitata, poi, da italiani e stranieri, e specialmente dal La Fontaine.

> A provare la verità dei lamenti che tutt' i dannati facevan delle lor mogli, l'Arcidiavolo vien sulla terra e sposa una fiorentina, che, con lo eccessivo spendere, lo riduce presto alla miseria. Perseguitato dai creditori e dai magistrati, dai quali scampa, con l'aiuto d'un contadino (ch'ei arricchisce per gratitudine), finisce per ritornarsene nel fuoco infernale, ove l'avevan di già preceduti altri diavoli, suoi servi, pur, come lui, ristucchi del mondo.

Novellatori veneti, bolognesi e napoletani.

3. Dètte non pochi novellatori anche il Veneto. Il veronese Sebastiano Erizzo (1525-1585), diplomatico, membro del Consiglio dei Dieci e scrittore politico, immagina, pur egli boccaccescamente, nelle *Sei giornate* (1567), che sei giovani scolari dello Studio padovano, raccontino per sei mercoledì (perchè dedicato a Mercurio, dio della sapienza e della conversazione) ognun d'essi degli " avvenimenti „, in tutto 36, e quasi tutti d'argomento storico, molto filosofici e morali, ma poco piacevoli. L'Erizzo imita specialmente il Giraldi. — Seguì invece

il fare del Bandello il ricordato piacentino Girolamo Parabosco che immagina di riferire nei suoi *Diporti* (1552) alcune conversazioni inframmezzate, oltre che da poesie, da novelle grasse e licenziose, e tenute da dotti e gentili uomini (Girolamo Molino, Domenico Venier, Ercole Bentivoglio, Sperone Speroni e Pietro Aretino) nella capanna di un isolotto della laguna di Venezia, ove s'eran ridotti per pescare. I *Diporti*, divisi in tre giornate e contenenti 17 novelle, sono un vivace quadro della gaia vita veneziana nel pieno Cinquecento.

Meritano appena un ricordo le sguaiate *Dugento novelle* dell'avventuriero veneziano Orazio Malaspina (1531-1600), quello che, come dicemmo, stampò, all'insaputa del Tasso, una prima edizione incompiuta della *Gerusalemme* (1580). Le sue novelle, pubblicate postume (1609), son traduzioni delle *Cent nouvelles* del francese Antonio La Sale (sec. XV) e in gran parte anche della *Diana* dello spagnuolo Giorgio de Montemayor.

Anche a Venezia, nell'isola di Murano, immagina Giovan Francesco Straparola di Caravaggio (Cremona), nato sulla fine del Quattrocento e vissuto ignoto, che sian raccontate le 73 novelle delle sue tredici *Piacevoli Notti* (1550-53) in altrettante notti consecutive (probabilmente del carnevale 1536), da una schiera di gentildonne, donzelle e gentiluomini, nel palazzo di Ottaviano Maria Sforza, vescovo di Lodi. Ristampate più volte e tradotte fuori d'Italia, specialmente in Francia ed in Germania, esse si fan notare specialmente pel numero considerevole di " favole „, cioè racconti fantastici ricavati dalle *fiabe* popolari, che contengono, e che s'accordano con quelle orientali del *Panciatantra*, dei *Quaranta Viziri* e delle *Mille e una notte*, ma non ne derivano. Codeste fiabe sembrano, invece, desunte dalla tradizione orale dei marinai veneziani reduci dai loro viaggi di Oriente; e per esse le *Notti* formano la prima raccolta di novellistica popolare. Imitata dal napoletano G. B. Basile nel secolo XVII e dal celebre novelliere francese Carlo Perrault, fu ed è tuttora studiata dai fondatori e dai moderni cultori del *folklore*. Oltre le fiabe, le *Notti* contengono anche novelle d'indole meno fantastica, che furono tradotte da quelle latine del napoletano Girolamo Morlino o imitate dal Boccaccio e da altri. Finalmente lo Straparola dopo le novelle pose gli *Enimmi* (indovinelli), giuoco favorito dei signori del Cinquecento, riducendo in ottava rima i distici delle stampe popolari.

Imitatore pedissequo del Bandello fu il mantovano Ascanio Pipino de' Mori (1550-90?), nato a Ceno e cortigiano de' Gonzaga, le cui quindici *Novelle* (1585), a bastanza morali, ed anch'esse dedicate, come le bandelliane, a principi e signori con lettere proemiali, narrano fatti probabilmente accaduti.

Oltre il rammentato Girolamo Morlino, vissuto nel principio del sec. XVI a Napoli, lettore all'Università, appena si solleva dalla mediocrità, fra i novellatori napoletani (Antonio Mariconda, Paolo Regio, ecc.), Tommaso Costo pel suo *Fuggilozio* (1596), nel quale (al solito), in 8 giornate, da otto gentiluomini e due donne, si ragiona " delle malizie di femine e trascurazioni di mariti „.

Le novelle italiane del Cinquecento (insieme a quelle del *Decameron*) furono specialmente imitate dai novellieri inglesi dei secoli XVI e XVII, che le conobbero, però, attraverso le traduzioni ed i rifacimenti francesi.

Il romanz...

4. Fra i pochi romanzi in prosa del Cinquecento, quasi tutti d'argomento erotico e morale, migliori quelli di derivazione straniera, cioè o classica od orientale.

L'*Asino d'oro* è il primo lavoro che il Firenzuola tradusse liberamente, ad istigazione della sua donna, la ricordata Amaretta, dal *Metamorphoseon sive de asino aureo* di Apuleio (edizione di Filippo Beroaldo, del principio del secolo), sostituendo sè stesso al Lucio dell'originale. A questo rimase troppo ligio, mutando solo o abbreviando o sopprimendo addirittura, non senza inverosimiglianze e anacronismi, quelle parti che (come il libro XI, ove la dea Iride guida Lucio al simbolico lavacro e gli fa riacquistare la pristina figura), discordando in troppo cruda maniera dalla vita e dai costumi del suo secolo, non poteano piacere al suo tempo, e attribuendo, per conservare il significato allegorico del romanzo latino, all'amore della sua donna il merito di averlo tratto fuori dagli errori e purificato dalle colpe, per le quali era stato trasformato in asino. Cinque brani, mancanti nella traduzione del Firenzuola, furono sostituiti dai corrispettivi della versione del Boiardo, dal poligrafo piacentino Lodovico Domenichi († 1564), altro rifacitore dell'*Orlando innamorato* (1545), che raccolse anche *Facezie e motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni* (1548).

I fortunatissimi *Compassionevoli avvenimenti di Erasto* (" Amabile „), anonima amplificazione rettorica, ma artistica, forse della versione latina, fatta in Alta Italia sul testo francese o veneziano del vecchio romanzo indiano de' *Sette savi*, con inserzioni di nuovi racconti, si divulgarono per l'Italia e per l'Europa con infinite edizioni, riduzioni e traduzioni, dal 1542 ai nostri giorni (1853). — Messo insieme probabilmente con varie narrazioni persiane ed arabe è il *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* (Serendib: Ceylan), " dalla persiana nella italiana lingua trasportato „ da Cristoforo Armeno (1557), che ricucì racconti di natura diversa, togliendoli a libri persiani: uno di quei racconti intrecciati e complessi, imaginosi ed arguti, di cui l'Oriente è tanto ricco; ed ebbe molta fortuna in Italia e nelle altre nazioni europee, nelle cui principali lingue fu tradotto. D'argomento cinese, e d'avventura, è il *Magno Vitei* (1597) di Ludovico Arrivabene, che imitò, nello stile, il Boccaccio.

Dei romanzi originali erotici il più notevole artisticamente è quello che Alvise Pasqualigo intitolò le *Lettere amorose* (anonime e col titolo di *Lettere di due amanti*, prima del 1569), che non è un vero e proprio romanzo, perchè non ha i veri tratti caratteristici di questo, ma una narrazione artistica di una passione reale provata dallo scrittore, che ha qualcosa del moderno pel sentimento e pel tratto. — Di gran lunga più celebre era stato *Il libro del Peregrino* (1508), sugli amori di questo con Ginevra, del parmigiano Jacopo Caviceo (1443-1511), dedicato a Lucrezia Borgia, che ha fusi assieme elementi classici, danteschi e boccacceschi, ma semplice intreccio e povertà di fantasia, e deve principalmente la sua eccessiva fortuna (17 ristampe e traduzioni in francese e spagnuolo) alla sua lubricità. — L'*Istoria di Fileto* (1520-30), del veronese Lodovico Corfino (1497-1556), narra avventure giovanili dell'autore e il suo amore per Lucrezia Bagolino, che fu poi sua moglie. Al nome di Niccolò Franco deve

pure la sua celebrità la *Filena*, prolissa storia di un vero amore dello scrittore con una Maria Loredano: infelicissima imitazione, declamatoria e rettorica, della *Fiammetta* e dell'*Ameto* boccaccesco.

IV.

1. Trascurabili le orazioni in latino e le prediche sacre, son vuote e rimbombanti, in gran parte, anche le orazioni politiche del Cinquecento, puri esercizi rettorici, come quelle che il ferrarese Alberto Lollio († 1568), fiorentino di nascita, oratore gravissimo ed elegantissimo, ma cattivo poeta nella favola pastorale, l'*Aretusa*, compose in difesa di Catilina contro Cicerone, o in elogio di Scipione proconsole nella Spagna. E anche così Claudio Tolomei ne scriveva pro e contro Leon X, già morto! Non giungono ad una diecina le orazioni politiche del Cinquecento, osservabili e veramente belle per lo stile e pel contenuto: ma, negata allora la facoltà di parlare pubblicamente di politica, esse furon scritte, quasi tutte, come sfogo de' propri sentimenti, per esser lette e non già pronunziate. Del celebre fiorentino Bartolomeo Cavalcanti (1503-1562), che, lodato dal Varchi, dal Segni, dal Paruta e da G. B. Giraldi Cintio, ed esiliato perchè avversario de' Medici, fu ai servigi di Francesco I, di Enrico II in Francia e del cardinale Ippolito d'Este in Ferrara, è calda d'amor patrio quella ch'ei recitò, il 3 febbraio 1530, *Alla militare ordinanza fiorentina*: assai bella anche per lo stile. — Non recitata, ma non un vuoto esercizio rettorico, quella del Guidiccioni, *Alla repubblica di Lucca* (1533?), tra le migliori del secolo, in difesa degli Straccioni, poveri tumultuanti, contro a' nobili lucchesi dominatori, ne' cui vizi l'animo virtuoso dell'autore vide la corruzione de' buoni ordini e de' costumi antichi, come nella feroce repressione e nell'accentramento de' poteri di una oligarchia corrotta scorse la rovina della già fiorente repubblica. — Fu recitata a Napoli il 3 gennaio 1536, innanzi a Carlo V, l'*Orazione* di Jacopo Nardi in favore dei fuorusciti fiorentini e della libertà di Firenze contro il duca Alessandro, difeso dal Guicciardini più fortunatamente, perchè l'imperatore dètte ragione al tiranno.
Ed anche Francesco Guicciardini aveva scritto *Discorsi politici* (16), quasi tutti in contraddittorio, sul da fare in parecchi dei gravi frangenti politici, in mezzo ai quali si trovò, ma come svago ed esercizio, non già per esser letti o pronunziati in pubblico. — Non è provato che monsignor Della Casa pronunziasse innanzi al Senato veneto la sua pur celebre *Orazione* in favore della lega fra il papa, Paolo III, e la Francia contro Carlo V: si sa soltanto ch'ei trattò questa causa, come nunzio pontificio a Venezia, sul finire del 1547. In essa, però, che appar composta tra il settembre di quell'anno ed il giugno 58, egli inveì con tanta calda passione contro la monarchia e la tirannia dell'imperatore straniero, e parlò con tanta profonda e sentita pietà delle miserie d'Italia, che le sue parole furon dette l'ultima voce chiamante soccorso, l'ultimo grido disperato della patria, schiacciata sotto l'oppressione spagnuola. Con fine abilità, con insinuante blandizie lo stesso Della Casa finge di parlare all'imperatore, nell'altra sua *Orazione per la resti-*

Orazioni

tuzione di Piacenza (1549?) ad Ottavio Farnese, genero di lui, anch'esso semplice, ma splendido esercizio rettorico. — L'orazione di Paolo Paruta, *Per i nobili veneziani morti a Lepanto*, fu, invece, realmente pronunziata a Venezia, in San Marco, dinanzi al Senato e al Doge, il 19 ottobre 1571.

Apologie.

2. " La cosa più eloquente della letteratura italiana „ fu giudicata dal Giordani l'*Apologia* di Lorenzino de' Medici, che abbiam già ricordato fra i commediografi. In essa, secondo gli esempi classici, in uno stile tutto nervi che palesa lo studio del *Principe* del Machiavelli, l'ambizioso e squilibrato uccisore di Alessandro de' Medici, cercò di nobilitare il volgare delitto, commesso forse da lui per vendicare gli Strozzi. Egli afferma, com'è noto, d'essersi finto compagno e mezzano di orgie e dissolutezze del cugino, per poter liberare la patria da lui, che, per testimonianza degli storici contemporanei e imparziali, fu davvero crudele tiranno. Ma a Lorenzino i posteri, per i suoi costumi non belli e pel suo doppio carattere, non han creduto. Se non che i cattivi costumi in un giovane di 23 anni, non impediscono ch'egli possa anche amare la patria e odiare il tiranno. L'*Apologia*, " ragionata e calcolata, come l'opera di chi la dettava, incisiva e vibrata come la punta del pugnale che aveva ucciso il tiranno „ (D'Ancona), piuttosto che un'imitazione di Lisia e di Demostene, ch'egli studiò nella propria lingua " con un nuovo bagno di classicismo „ nel Collegio di Francia, sotto il celebre Giacomo Toussain (1539), mostra, a quando a quando, una certa foga di pensieri e un certo andamento mosso e sicuro, che ne fa una scrittura veramente eloquente: mentre, in altri punti, apparisce debole nell'argomentazione e incerta nel procedere.

Prosa arguta ed efficace, ma violenta, è l'*Apologia degli accademici di Banchi di Roma contro messer Lodovico Castelvetro* (1558), che l'elegante Annibal Caro mise in bocca agli oziosi che frequentavano la contrada di Banchi in Roma e che burlevolmente chiama " Accademici „, in difesa della sua famosa canzone: " Venite all'ombra de' gran gigli d'oro „, scritta per incarico del cardinale Farnese, suo padrone, in lode della casa di Francia, e malmenata prima privatamente in una *Censura*, poi pubblicamente in una *Ragione di alcune cose segnate nella canzone*, ecc. (1559), dal modenese Lodovico Castelvetro (1505?-1571), il più acuto, ma il più sofistico e paradossale critico del tempo, dotto nelle lingue antiche e moderne, e de' migliori chiosatori del *Canzoniere* petrarchesco (1582) e della *Commedia* di Dante. Nell'*Apologia* il Caro immagina che gli " accademici „ Predella, Buratto e Ser Fedocco rispondano al censore, maltrattandolo, mettendolo in ridicolo volgarmente, con ogni sorta d'improperi e di maldicenze, e raccomandandolo " agli Inquisitori, al bargello e al grandissimo diavolo „. Non contento di questo, il Caro aggiunse anche all'*Apologia* alcuni terribili sonetti che intitolò i *Mattaccini* e la *Corona*. In cotesta famosa controversia, a cui preser parte anche il Varchi *(Ercolano)*, al quale pur rispose il Castelvetro (*Correzione del dialogo della lingua di B. Varchi*, pubblicate, postume, nel 1572), ed il provenzalista Giammaria Barbieri († 1571), compaesano del Castelvetro ed autore dell'*Origine della poesia rimata*, il Caro ebbe il torto e d'incolpare il suo nemico dell'uccisione di un giovane suo partigiano, Alberigo Longo (opera d'un servo del Castelvetro), per la quale il suo avversario fu condannato in contumacia

nel capo (1556), e di aver aizzato il tribunale dell'Inquisizione contro di lui. Il Castelvetro, venuto non a torto in sospetto d'eretico e quindi perseguitato, dovette abbandonar la città natia e l'Italia (1561), e andar ramingo per tutta Europa. Dimorò specialmente a Chiavenna in Valtellina, spiegando a' giovani Omero e Cicerone, ed a Vienna, nella corte di Massimiliano II, cui dedicò la sua dotta esposizione della *Poetica* d'Aristotile (1570). Morì nella prima di queste città.

La grazia e la fierezza dell'*Apologia* del Caro fu emulata da Giovan Battista Guarini nei suoi due arguti e mordaci *Verato* (così detti da un celebre attore), in difesa del suo *Pastor Fido*.

V.

Lettere famigliari

1. Ad imitazione dei latini anche gli umanisti avevano adoperato, come genere letterario, l'*Epistolae* di soggetto privato o famigliare: che pubblicavano raccolte in libri; ma nessuno aveva pensato di dare una forma artistica a quelle in volgare e pubblicarle tutte insieme, prima che Pietro Aretino nol facesse con la grande raccolta in sei volumi delle sue *Lettere* (1537-1577). Se non son proprio, come lui credeva, un modello inarrivabile dello stile epistolare, esse, più di tutte le altre sue opere, giovano alla sua fama, e, insieme alle *Lettere* esageratamente adulatorie, che dirigevano a lui principi, ministri, generali, artisti, poeti, e qualche volta poveretti che imploravano aiuto, servono alla conoscenza del suo carattere e della gaia vita veneziana e italiana di quei tempi. In esse l'Aretino si mostra apertamente quale egli era, originalissimo in tutt' i suoi difetti e le sue virtù, e precursore, nelle sue buone e cattive qualità, dell'uomo e dello scrittore moderno. Dotato di una forte avidità di piacere e di altrettanta capacità di gustarlo, ei volle godersi pienamente la vita (" vivere risolutamente „), senza scrupoli e sofisticherie; ed " uomo libero, per la grazia di Dio „, visse quasi sempre nella libera e ospitale Venezia, che gli piaceva anche per la sua civiltà varia e raffinata. Ivi, nella casa che guardava da una parte il Canal grande, temuto, rispettato, adulato, corteggiato da' potenti, de' quali sollecitava le prodigalità, vivea lautamente da prodigo ed epicureo, non riconoscendo altro amore che il sensuale (" il solo umano e naturale „), circondato da ragazze *(massare)*, che attendevano alle faccende domestiche, e da letterati e da artisti, che, ben vestiti e ben nutriti, vivevano alle sue spalle. Pur tuttavia, indulgendo anche lui alla moda, si era trovato un'amante platonica, la senese Angiola, moglie di Giannantonio Sirena, dimorante di rimpetto a lui, sul Canal Grande. Per essa, che egli disse " vita ed anima dei suoi studi „ e che Veronica Gàmbara collocò accanto a Beatrice e Laura, compose pure le vuote e rettoriche *Stanze in lode della Sirena*, in cui invita cielo e terra, mare, fiumi, ecc., ad inchinarsi a lei. Una vera passione dovette essere quella che lo prese per Pierina Riccia, adorna di grazia, di modestia e di virtù, che lo aveva addirittura ammaliato (1536-37), e che trattò come figlia: ma essa lo pagò con la più nera ingratitudine, fuggendosene

con un suo amante, ritornando, però, a morire fra le braccia dell'Aretino (1545), che la pianse in maniera sentita e commovente. Alle sue vecchie amanti non faceva mancar nulla, anzi soleva trovar loro dei fedeli mariti; nè abbandonava i figli che ne avea. Adria ed Austria, le due sue predilette figliuole, cui aveva imposto quei nomi in onore di Venezia e dell'imperatore, furon da lui amate con grande tenerezza. Maggior merito suo è l'aver redenti dall' " inferno „ delle corti i letterati; ai quali egli fece comprendere, col suo esempio, l'importanza della stampa, che li faceva temere e rispettare da quei mecenati, dai quali sino allora erano stati costretti di andar limosinando uno stipendio. Ma quello che rende anche più simpatico e interessante pe' moderni quest'uomo senza ideali, è la sua passione per le belle arti, il cui godimento estetico era per lui un vero bisogno: la sua casa, allietata dalla musica, era piena di quadri, di statue, di medaglie; e suo amico inseparabile il Tiziano, che pel suo realismo e la sua sensualità si affaceva al suo gusto, e che lo aveva ritratto bellissimo vecchio e pomposamente vestito [v. fig. 77 a p. 348]. Egli dava consigli al Tiziano ed al Sansovino, mentre era anche in rapporto con Michelangelo, con Sebastiano del Piombo e con gli altri artisti, che facevan molto caso del suo giudizio, spesso veramente saggio. Riprovatore della servilità e dell'imitazione (sul suo tavolo da lavoro aveva solo carta, penna e calamaio), dell'artificiosità, odiatore dei pedanti e della pedanteria (ad essa attribuisce l'avvelenamento d'Ippolito de' Medici, l'uccisione d'Alessandro de' Medici, l'eresia di Lutero " pedantissimo „), della filosofia, delle corti, delle accademie, egli ha vera grande importanza, nella storia letteraria, come oppugnatore di un indirizzo falso, difensore della ragione e della natura. Se non che, predicava bene e razzolava male. Il suo stile è secentistico e pieno di metafore, d'una sforzata originalità e pieno di personificazioni, e deriva evidentemente dalla scuola lirica cortigiana dell'estremo Quattrocento (Serafino Aquilano, Tebaldèo, ecc.), e specialmente dal fare di un d'essi, compaesano suo, Bernardo Accolti, detto appunto " l'Unico Aretino „. Scrive di fatto: " i nuvoli aurei degli onori „, le " finestre della magion della gloria „, il " petto dello spirito „, le " spalle del cuore „ le " dita „ e il " sudore dell'inchiostro „. Insomma con lui siamo alle porte del vero secentismo. Ma gli faremmo un gran torto, non riconoscendo in alcuni brani delle sue *Lettere* un osservatore diligente, un descrittore vero ed efficacissimo, che ha senso vivo e perspicace della realtà: come, per esempio, il Canal grande nell'ora del tramonto (III, 480), e nello spettacolo, pieno di varietà e di movimento, offrentesi quotidianamente all'Aretino che lo ammirava dalle sue finestre (I, 169); la gioia della paternità (I, 115), ecc., ecc.

Dopo quelle dell'Aretino, ch'ebbero un successo strepitoso, le raccolte di lettere diluviarono. E prima di tutte, *Le pistole volgari* del Franco (1538), origine della inimicizia fra lui e l'Aretino, e fatte a concorrenza e ad imitazione delle aretinesche, non hanno nessuna importanza e fecero fiasco. Poi quelle semplici e signorili del Bembo, quelle dello Speroni e del Casa, le dignitose del Guidiccioni, le aneddotiche del Giovio, quelle del Tolomei, di B. Tasso, del Doni, ecc.; le eleganti, spiritose, garbate e con una certa naturalezza, del Caro, ed in ispecie le *Familiari* (1582); e giungenti quasi all'apice della perfezione, quelle del ricordato Bonfadio, che aveva ben compreso e determinato il carat-

tere di questo genere letterario: egli descrive con vivacità, precisione, eleganza e con un'aria di negligenza la poetica bellezza del lago di Garda e la deliziosa posizione di Gazano, sua patria (I, 20): la sua felice vita passata a Roma e a Napoli, di cui pur celebra l'incanto (III, 13, VII, 29, XXVI, 77).

Le numerosissime *Lettere* (più di 1563) che Torquato Tasso scrisse senza " alcuno studio „, nè per " acquistar gloria „, ma per " ischivar vergogna „, per naturalezza e dignitosa urbanità, sono le più belle ed interessanti che possiede la letteratura italiana fino a quelle del Leopardi. Rispecchiano l'anima sua con le sue virtù, i suoi dolori, i suoi sospetti, le sue malinconie. Imitano quelle di Cicerone, che egli proponeva a modello nel suo trattatello epistolare, *Il segretario* (1587); ed alcune sono vere orazioni, come quella a Scipione Gonzaga, in difesa dei suoi sentimenti religiosi; altre, veri trattati, come quella ad Ercole de' Contrari, sul suo viaggio di Francia, e l'altra, ad Ercole Tasso, in lode del matrimonio. Un posto a parte hanno le originalissime *Lettere facete ghiribizzose* (1540 e sgg.), in dialetto veneziano, del ricordato Andrea Calmo.

Esse sono un inno alla sua Venezia e per essa egli ripete l'adagio riferito dallo Shakespeare nei *Due gentiluomini di Verona:* " Venesia, Venesia, Chi non te vede, non te presia „; e ne descrive le feste, i divertimenti, il lusso, non mancando di far la parodia del secolo e la satira delle vanità e delle debolezze umane.

2. Oltre le lettere di affari politici, come quelle del Bembo e del Caro, scritte in nome dei padroni; il Cinquecento possiede anche lettere storiche, come quelle, molto importanti ed eleganti, del ricordato autore della novella di Giulietta e Romeo, il vicentino Luigi da Porto (1485-1529). Esse, dirette ad amici, trattano delle guerre nel settentrione d'Italia dal 1509 al 1513 e contengono minuti racconti aneddotici. Son pur preziose pe' particolari, quelle che l'ardente repubblicano fiorentino Giambattista Busini, diresse al Varchi, che se ne valse per la sua *Storia*, fra il 1548 ed il 50, sull'assedio di Firenze. Le attraentissime *Lettere* del ricordato viaggiatore e letterato fiorentino Filippo Sassetti (1540-1588) sono piene di curiose notizie e acute osservazioni sulla Spagna, sul Portogallo, sull'India, e di motti e di sali. Pare che in una delle sue festivissime lettere (stampate nella prima metà del secolo XVIII) a Bernardo Davanzati, sulla somiglianza dell'italiano col sanscrito, il còlto e audace mercante abbia dato lume agl'Inglesi per richiamare le lingue d'Occidente all'antica lor sorella indiana. Lettere storiche, ecc.

La prosa del Cinquecento risale dunque a due modelli principali: a quella latineggiante del Boccaccio e a quella ingenua dei trecentisti minori. Fra i Toscani il Cellini in certa maniera s'accosta a quest'ultima. Il Machiavelli ondeggia fra l'una e l'altra, senza fonderle sempre; e poichè non sempre porta il suo pensiero a maturità, nè adopera abbastanza la lima, è felicissimo sol quando scrive di vena. Fu scrittore poderoso il Davanzati, e, pei suoi propositi sulla lingua e

lo stile, precorse il Manzoni. Il Della Casa nel solo *Galateo* ha l'espressione calzante e spigliata ed un certo arguto spirito d'osservazione, che lo rendono piacevole. Nella sola *Apologia* Lorenzino de' Medici mostra quasi sempre una certa eloquenza. Altrettanto spiacevole, fra gli scrittori di altre regioni d'Italia, è il Bembo, sempre, fuorchè nelle *Lettere*, pedantescamente boccaccesco. Il Caro ha una eleganza scevra di affettazione e una vivacità che qualche volta trascende a volgarità; il Tasso è mirabile per una tersa fluidezza; il Castiglione per una aristocratica semplicità.

V.

LA DECADENZA (1580-1750)

1. L'epica.

1. Poemi eroici d'imitazione tassesca. — 2. Poemi mitologici: l'*Adone* di G. B. Marino. 3. Poemi eroicomici e burleschi: la *Secchia rapita* di A. Tassoni e lo *Scherno degli Dei* di F. Bracciolini. — 4. Altri poemi eroicomici e burleschi: il *Malmantile racquistato* di L. Lippi; il *Torracchione desolato* di B. Corsini. — 5. Parodie del poema cavalleresco: il *Ricciardetto* di N. Forteguerri.

El periodo della sua decadenza letteraria l'Italia si trova in uno stato di generale, compassionevole avvilimento. Quasi tutta sotto il dominio della Spagna, oppressa e vinta, spogliata dei suoi averi e dei suoi onori, essa non aveva più nè leggi, nè giustizia, nè industrie, nè commerci, nè agricoltura. Le città eran povere e abbandonate, i campi deserti e devastati dalle soldatesche straniere, che di tratto in tratto calavano dalle Alpi, assoldate or da questo or da quel principotto. Da per tutto regnava confusione, devastazione, fuoco e ferro; da per tutto scorreva sangue. Specialmente in Lombardia e nel reame di Napoli, ch'eran governate da violenti e rapaci, ma deboli ed inetti, vicerè spagnuoli, " comandava chi poteva e ubbidiva chi voleva „, come dice Renzo nei *Promessi Sposi*.

L'interna corruzione e dissoluzione si nascondeva tuttavia sotto una vana e vuota pompa. I nobili eran gonfi di vanitosa albagia, appresa dagli Spagnuoli, imitavano costumi forestieri, correvano appresso ai titoli e si davano interamente al lusso, abbandonandosi alla galanteria e a vita molle ed effeminata. Essi pensavan solo a sottrarsi alle gravi imposte, le quali venivan così a ricadere solo sul misero, corrotto e superstizioso popolo, che in Napoli, costrettovi dalla grave oppressione, capitanato da Masaniello, correva alla riscossa. Contro questo povero popolo i nobili praticavano le loro soperchierie e i loro delitti mediante i banditi e i " bravi „, che assoldavano, i quali, poichè di essi si servivano gli stessi dominatori, trovavan comodo e sicuro riparo nelle chiese e nei numerosi conventi, sede di vita dissoluta e di azioni nefande.

Il clero, non ostante i severi divieti del Concilio tridentino, era non poco corrotto e mondano: i preti, in gran parte ammogliati, tenevan mano ai delitti.

Quasi tutte le scuole tenute dai potenti gesuiti che aspiravano ad estendere il dominio del papa per tutta la terra e cercavan di soffocare segretamente ogni libero moto dell'animo umano. Essi furono che, in questo periodo di decadenza italiana, crearono un popolo di uomini impassibili e senza carattere, d'ipocriti, di effeminati nel corpo e nell'anima, di umili e ubbidienti schiavi.

Le accademie finalmente, unico asilo della cultura intellettuale, si moltiplicavano e si aprivano con gran pompa: ma in generale erano vuote ed inutili. Solo in poche di esse, nelle università e presso alcuni principi furono accolti e protetti quei letterati che, col Galilei a capo, abbattettero la vecchia filosofia, e, in fine di questo periodo, col loro metodo empirico, dettero al mondo una nuova èra della cultura e all'Italia una nuova letteratura.

Predominio d'imitazione tassesca

1. Come nei poemi cavallereschi della seconda metà del Cinquecento predomina l'imitazione del *Furioso*, così, sulla fine di quel secolo e i primi decenni del seguente, è la *Gerusalemme* che fa le spese di servili e pedestri imitazioni epiche. In alcuni dei poemi composti sul chiudersi del secolo XVI (il *Fidamante* di Curzio Gonzaga, l'*Alfeo*, inedito, di Orazio Ariosto) s'intravvede veramente lo sforzo di conciliare alla varietà del poema cavalleresco la maestosa severità dell'epopea classica. Se non che il trionfo della *Gerusalemme*, già evidente nella *Gotiade* (1582) del Chiabrera, diventa assoluto e sovrano nei poemi pubblicati da quell'anno al 1698. Questi superano il centinaio, ed hanno o stretti vincoli di parentela con la materia del poema tassesco (i *Cinque Canti* [1583] di Camillo Camilli, l'*Ermìnia* [1605] del Chiabrera); o per protagonista qualcuno degli eroi della *Gerusalemme* (il *Tancredi* [1632] del leccese Ascanio Grandi, il *Boemondo* [1651] dell'urbinate Giovan Leone Sempronj); oppure cantano, di qualcuno di quegli eroi, le gesta anteriori alla crociata (il *Palermo liberato* [1612] del siciliano Tommaso Balli), o la conquista e la distruzione di Gerusalemme fatta dall'imperatore Tito (il *Tito Vespasiano ovvero Gerusalemme desolata* [1630] di G. B. Lalli, che rivedremo fra i poeti burleschi).

A questi ultimi si possono accostare altri due poemi che ebbero una certa popolarità: l'*Eracleide* [1623] di Gabriele Zinani, di Reggio-Emilia, in versi stentati e volgari, ma " in concorrenza del signor Torquato Tasso „; e, anteriore a questo, la *Croce riacquistata* (1605-1611) del fecondo poeta pistoiese Francesco Bracciolini (meglio lo conosceremo come poeta eroicomico), che canta, in 35 canti, la guerra mossa da Eraclio, imperator d'Oriente, a Cosdra, re di Persia, che s'era impadronito della santa croce. Questo è il poema meno indegno di star accanto alla *Gerusalemme*, non ostante che manchi di passione e di vera poesia. Pure a questo istesso ciclo, di poemi sulle imprese dei Cristiani contro infedeli o eretici, appartengono anche un secondo poema del Bracciolini, la *Bulgheria convertita* (1637), e *La Babilonia distrutta* (1624) del non men fecondo, che bizzarro, poeta messinese Scipione Errico, che ritroveremo fra i commediografi. La quarta crociata, o meglio la presa di Costantinopoli e la fondazione dell'impero latino d'Oriente, compiuta dal doge Enrico Dandolo, fu cantata specialmente dal barone Antonio Caraccio (1630-1702), di Nardò in terra d'Otranto, pur esso autor tragico, nell'*Impero vendicato* (1679 e 1690), che il Gravina avea in molta stima e che ha stile piano e corretto. E così l'*Ame-*

deide (1620 e 1654) del Chiabrera, ben scritta, ma disegnata male e fredda, celebra, in 23 canti, una vittoria di Amedeo V di Savoia su i Turchi assedianti Rodi, difesa da' cavalieri di S. Giovanni. Fu pur creduto non molto inferiore alla *Gerusalemme* (con la *Croce* del Bracciolini), e migliore, per facile ed elegante verseggiatura, di tutti i poemi sulle imprese contro gl'infedeli, il *Conquisto di Granata* (1650) dell'urbinate Girolamo Graziani (1604-1675), cortigiano del duca di Modena, Francesco I (che lo fe' conte) e de' suoi successori. In esso l'elemento eroico è molto ben connesso al romanzesco. Dei non pochi poemi celebranti la vittoria gloriosa di Lepanto contro i Turchi e d'altri pur d'avvenimenti contemporanei si rammentò recentemente l'*Enrico ovvero la Francia conquistata* (1623) dell'emiliano Giulio Malmignati, perchè dedicato a Luigi XIII, sfacciatamente adulatorio, e riguardante l'ultimo periodo delle guerre religiose di Francia, protagonista Enrico IV, ebbe forse la fortuna di ispirare, in certe sue invenzioni, il genio del Voltaire nell'*Henriade*. Fra quelli di argomento contemporaneo si additano anche due altri poemi del Bracciolini: la *Roccella espugnata* (1630), sulla presa di quella città avvenuta nel 1629, e l'*Elezione di Urbano VIII* (1628), un gran contrasto medievale fra i Vizi e le Virtù. Han soggetto medievale e cantano propriamente le origini di Firenze e di Venezia, la *Firenze* (1615) del Chiabrera, dedicata al granduca Ferdinando II, e riguardante una vittoria dei Fiorentini guidati da Cosimo dei Medici su i Fiesolani; e la *Venezia edificata* (1624) di Giulio Strozzi, che trattò la nota leggenda di Attila, soggetto già dell'*Aquileia distrutta* (1628) di Belmonte Cagnoli e di un altro poemetto del Chiabrera, *Il Foresto* (1658).

Come l'*Italia liberata* del Trissino, anche la *Gotiade* (1582) dello stesso Chiabrera ha per soggetto la liberazione dell'Italia da' Goti; ma il savonese cantò solo l'ultima parte di quella guerra: la vittoria del cavaliere Giovanni Vitellio; ed imitò, non il Trissino, sì bene, come abbiam detto, molto da vicino la *Gerusalemme*. Ma, così in questo come negli altri poemi, il gentile lirico riescì freddo e stentato. L'assedio di Firenze durante il regno dei Goti offrì materia ad un poema dell'erudito pistoiese Nicola Villani, la *Fiorenza difesa* (1641), rimasta incompiuta; e così le imprese di Costantino, di Carlo Magno e di Federigo Barbarossa ad altri poemi or giustamente dimenticati. Finalmente una delle più grandi glorie italiane, la scoperta dell'America, fornì all'epica nazionale una messe non molto abbondante di poemi; ma, oltre il primo ed unico canto dell'*Oceano* (1622) del principe de' poeti eroicomici, Alessandro Tassoni, appena si può ricordare *Il Mondo nuovo* (1628), in 34 canti, protagonista Colombo, di Tommaso Stigliani (1573-1651), che, nato a Matera in Basilicata e vissuto nella corte parmense di Ranuccio Farnese e poi dei cardinali Scipione Borghese e Pompeo Colonna in Roma, riunì le novissime storie di questa scoperta e conquista alle vecchie leggende cavalleresche, per le quali tenne specialmente presente il Boiardo ed il *Mambriano* del Cieco da Ferrara.

La storia greca e romana e la Bibbia furon pure fonti di poemi. Il principe dei lirici secentisti, il Testi, ci ha lasciato il solo primo canto del *Costantino* e due canti degli *Amori di Pantéa* (nonchè il principio di un altro poema sull'*India conquistata*); e un altro buon lirico, il Cebà, compose un *Furio Camillo* (1623) e prima un'*Ester* (1615) e poi un *Lazzaro il mendico* (1631). *La Strage*

degli innocenti (1633) del Marino è una continuazione del *De Partu Virginis* del suo compaesano e prediletto Sannazaro; e, tradotta in tedesco da Bertoldo Enrico Brockes, fu, probabilmente, non ultimo incentivo al Klopstock di scrivere la *Messiade*. Anche una continuazione avevano avuto gli altri due poemi religiosi italiani del Cinquecento, del Tansillo e di Erasmo da Valvassone, nelle *Lagrime della Vergine* (1618), " poema eroico „ in 16 " pianti „ del bolognese Rodolfo Campeggi. Ed imitazioni ebbe anche il *Mondo creato* del Tasso, specialmente nella *Creazione del Mondo* (1608) del genovese Gaspare Murtola, il violento avversario del Marino, la quale deve molto alla *Sepmaine ou création du monde* del francese Du Bartas, che abbiamo già ricordato come poema contemporaneo, ma non imitato dal Tasso nel *Mondo creato*. Di quest'ultimo è quasi una continuazione il *Terrestre Paradiso* di un grande ammiratore del Tasso, il lirico e satirico fiorentino, Benedetto Menzini, di cui ci occuperemo fra poco.

Fig. 98. — Giambattista Marino. Da un'incisione contemporanea in una Raccolta di ritratti della Biblioteca dei Girolamini di Napoli.

2. Tutti poemi nati morti: squallide imitazioni della *Gerusalemme*, di cui riproducevano quasi identicamente lo schema, in gran parte gli episodi, i particolari, i personaggi. Ma un solo degli episodi della *Gerusalemme* trovò specialmente eco negli animi degl'Italiani del secolo XVII, resi fiacchi, degenerati e avviliti dalla schiacciante soggezione spagnuola, senza più nè eroismo, nè fede: l'episodio di Rinaldo e Armida col giardino e palazzo incantato, che fu più o men servilmente imitato e parafrasato. E appunto codesto semplice episodio, svestito però degli elementi cristiano ed eroico, si distende e distempera in un lunghissimo poema nelle mani di un poeta napoletano, ch'ebbe la fortuna di avvicinare Torquato Tasso e di comprendere la vera bellezza della *Gerusalemme:* nell'*Adone* di Giambattista Marino (1569-1625: v. la fig. qui sopra), il quale deriva, perciò, anche dal Tasso. Il Marino, anzi, avea incominciato, anche lui, una *Gerusalemme distrutta*, di cui non ci resta che il settimo canto.

Il M. Marino

Nato a Napoli, pieno d'ingegno e di buon cuore, ma scapato, femminiero, scialacquatore, il Marino, avendo voluto darsi ai

> ..... dolci studi, a gli onorati affanni,
> Che rapiscono i nomi al cieco Oblio
> E fanno al Tempo ingordo eterni inganni,

piuttosto che " a vender fole ai garruli clienti „, come avrebbe voluto il padre, rigido magistrato, fu, appena ventenne (1590), da costui diseredato e cacciato di casa. Sino al '96 visse libero, aiutato nei bisogni dai nobili napoletani: e da quell'anno (sino al 1600) fu segretario del principe di Conca, don Matteo di Capua, magnifico signore e grande ammiraglio del Regno. In quella casa ebbe occasione di vedere il Tasso (che avea conosciuto nel 1588) e sentì in cuor suo il desiderio di emularlo. Nel '98, per aver sedotta una fanciulla, Antonella Testa, figlia di un ricco mercante, la quale, sconciatasi, morì nel parto, venne rinchiuso nelle carceri di Castel Capuano e poi liberato per intercessione del suo signore e del Manso (l'amico del Tasso e del Milton), pur suo protettore. Ivi scrisse un suo capitolo bernesco, intitolato, dal nome dell'orrida prigione napoletana, il *Camerone*. Ma di lì a qualche annó (1600), avendo, come avvocato, falsificate alcune bolle vescovili per salvar dalla decapitazione un suo amico, Marco Antonio d'Alessandro, fu nuovamente imprigionato, e dovè la sua salvezza al vicerè don Francesco di Castro ed al Manso che lo aiutò a fuggire. " Pien di giovanile baldanza „ si recò allora (sulla fine del 1600) a Roma:

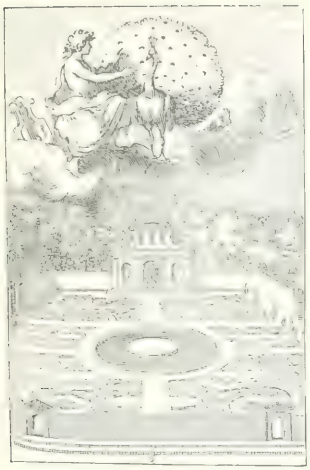
> Credendo Amor vi soggiornasse, come
> Par che prometta il suo fallace nome.

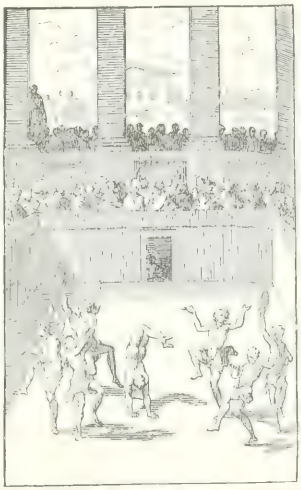
Ivi, accolto da Gaspare Salviani e da altri amici, visse cortigiano di monsignor Melchior Crescenzio, e del cardinal nipote, Pietro Aldobrandini (uno dei protettori del Tasso), fu con lui, oltre che a Roma (1602-1606), a Ravenna (1606-8), poi a Torino (1608-15). Ammirato, ricercato da tutti, entrato nelle buone grazie di Carlo Emanuele I e dei conti Lodovico d'Agliè e Lodovico Tesauro (il ricordato autore della *Sereide*), fu dal Duca, in premio del suo poemetto il *Ritratto* in lode di lui, creato cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro (1609). Onde la doppia invidia d'un prete genovese, verseggiatore e segretario ducale, Gaspare Murtola, il ricordato autore della *Creazione del mondo*, che il Marino, pronto di lingua, non tardò a mettere in ridicolo in un sonetto. Il Murtola rispose con una satira mordace, un *Compendio della vita* del suo avversario, e questi con una raccolta di virulenti sonetti, ad imitazione dei " mattaccini „ del Caro nell'*Apologia* (v. a p. 434), intitolati *Murtoleide, fischiate;* cui l'altro, di nuovo, con la *Marineide, risate:* botte e risposte, veri libelli (1608-9). Il Murtola, licenziato dall'ufficio per aver sparato contro il Marino un colpo di pistola, che ferì, fortunatamente, un altro cortigiano del Duca, fu condannato al capestro, ma salvato per intercessione del generoso napoletano: onde maggiore nel genovese l'umiliazione e il desiderio di vendicarsi. Riuscì, infatti, ai nemici del Marino, divenuto frattanto segretario ducale (1610), ma sempre di carattere leggiero ed incostante, di far credere al Duca che il poeta si fosse burlato di lui in un poemetto satirico maccheronico, la *Cuccagna* (composto invece nella sua giovinezza a Napoli e perduto); ed il poeta entrò per la terza volta in prigione. Non ostanti le continue intercessioni del suo signore, il cardinal Aldobrandino, vi stette per circa due anni " legato come un cane „ (1611-12). Liberato poi, sempre per gli uffici del suo Manso, e degli ambasciatori di Francia e d'Inghilterra, ed avuto un modico sussidio dal Duca, rimase nella corte di Torino fino al 1615, quando, mal pagato ed annoiato anche d'un altro attacco sostenuto a causa di un errore mitologico, sfug-

gitogli in un sonetto (*fera di Lerna:* il leone ucciso da Ercole nella selva Nemea) chiamato dalla regina Maria de' Medici, reggente pel figliuolo Luigi XIII, partì, su i primi del 1615, per la Francia. Fermatosi a Lione, ov'era la sua nuova protettrice (che celebrò nel *Tempio*, panegirico dedicato ad un'altra famosa donna: la marescialla d'Ancre, un'italiana, Leonora Concini), passò a Parigi, che gli apparve " un mondo „ " non per la grandezza, per la gente e per la varietà, quanto perch'egli è mirabile per le sue stravaganze „. Le donne (scrive il poeta ad un amico) con i capelli spruzzati " di certa polvere di Zanni, che le fa diventar canute „, " con attorno certi cerchi di botte, a guisa di pergole „; gli uomini " stivalati e speronati „ (anche non avendo cavallo), con le calze e le cappe di scarlatto e il resto di più colori, come pappagalli, con pennacchiere lunghe e parrucche. Accolto, onorato, celebrato alla corte dalle *précieuses* dell'Hotel Rambouillet, ove regnava anche un'italiana (un'Armida!), Giulia Savelli, cantò in un *Epitalamio* (col Malherbe) le nozze del giovane re, Luigi XIII, con Anna d'Austria, e s'ebbe una pensione di 1200 scudi d'oro (poi 2000) e favori: onde, arricchito, potè acquistare una villa presso Napoli, e raccogliere una galleria di quadri antichi e moderni.

A Parigi ei menò una vita tranquilla, agiata e gloriosa (1615-23), non ostante che la città fosse funestata dalle lotte religiose, che trascinarono alla rovina i suoi protettori, la Regina madre e il Concini; e alle quali egli partecipò con la *Sferza invettiva a quattro ministri della Iniquità* (1625). Ivi giunse a compiere e a dare l'ultima mano all'*Adone*, il quale, cominciato a Roma, nelle modeste proporzioni di tre libri, sull'innamoramento, gli amori di Venere e di Adone, e sulla morte di questo; e ampliato poi a Ravenna e a Torino, giunse fino a quattro libri di dodici canti, che divennero venti a Parigi. E qui nel 1623 il poema, atteso, richiesto dalla Francia e dall'Italia, fu pubblicato in una splendida edizione, dedicata a Luigi XIII.

Amore, battuto da Venere, si vendica facendo che la madre ferita da un suo nuovo quadrello, lavoro di Vulcano, s'innamori perdutamente del giovine cacciatore Adone, figliuolo di Mirra, il quale, condotto dalla Fortuna in una barchetta nell'isola di Cipro, crede la Dea una ninfa, e le medica il piede punto da una spina. Venere finalmente si scopre e lo conduce seco nel palagio che Amore avea fabbricato per godersi la bella Psiche, di cui è sempre innamorato. Ad ammollire l'animo di Adone, Mercurio gli narra antiche favole di amanti puniti per la loro durezza; e Venere, per distorlo dalla caccia, e attirarlo a sè, lo fa assistere alla rappresentazione della favola di Atteone; ma, prima dell'ultimo atto, ov'è lo strazio del povero cacciatore, Adone s'addormenta. Destatosi, va con Venere a godere e a trastullarsi nel castissimo e bellissimo giardino del Piacere, diviso in cinque compartimenti, uno per ciascuno dei sensi dell'uomo: tutto portici, ove son dipinti gli amori degli Dei, il primo (vista); pieno di fiori, odori e profumi, il secondo (odorato); di canti d'uccelli e con la Musica e Poesia, il terzo (udito); di frutti soavi, il quarto (gusto), e l'ultimo (tatto) con una torre, ove, rinchiusisi i due amanti, si godono voluttuosamente il loro amore o nel bagno, o nella loro cameretta, o nell'antro (VI-VIII). Dopo, Venere gli fa godere i piaceri dell'intelligenza, conducendolo prima in una bellissima isoletta, in cui, attorno alla fontana d'Apollo, ornata di statue e bassorilievi con gli stemmi di principi italiani e francesi, sono innumerevoli cigni (i poeti greci, latini, e gl'italiani Petrarca, Dante, Boccaccio, Bembo, Casa, Sannazaro, Tansillo, Ariosto, Tasso, Guarino), il cui canto vien disturbato da un gufo e da una pica (lo Stigliani e il Murtola). Sur un cocchio guidato,





Quattro illustrazioni dell'*Adone* del Marini
(*Amsterdam* 1678).

da Mercurio salgono poi nel cielo, e si riposano nella Luna, la cui superficie, " aspra, ineguale e tumida e scrignuta „, è formata da:

Altri mari, altri fiumi ed altri fonti,
Città, regni, provincie e piani e monti,

che dalla terra sembran macchie, e saran scoperti, co' satelliti di Giove, dal Galilei (" Colombo del cielo „). Dalla Luna, ove con la Natura son tutti i Mali (il peggiore: la corte) e il paese dei Sogni, passano in Mercurio, alla casa dell'Arte, emula della Natura, con le sue ministre (l'Eleganza, la Filosofia, le Matematiche, l'Opinione, l'Errore ecc.), ed i più grandi inventori, con una bellissima libreria che ha negli scaffali solo i libri buoni (anche quelli perduti), ma son gettati pel suolo i cattivi (come il ricordato *Mondo nuovo* dello Stigliani). Mercurio, intanto, additando, sur un mappamondo, ad Adone tutte le parti della Terra, parla anche delle guerre dei re francesi (Enrico IV e Luigi XIII) e del duca di Savoia. In Venere, in un torrente di luce, tutte le belle e illustri donne antiche e moderne, d'Italia e di Francia, e, tra esse, la regina Maria de' Medici. Discesi, poi, a Cipro, i due amanti sanno che Marte, roso dalla gelosia, vien contro a loro, e allora Venere fa fuggire Adone, e calma il dio. Del fuggiasco s'innamora, non riamata, una fata, Falsirena, e, per attirarselo, gli dà anche un beveraggio che, invece, lo trasmuta in pappagallo. Adone fugge allora dalla prigione e corre al palazzo d'Amore, dove, trovando Venere e Marte in dolce colloquio, canta così dolorosamente, che Mercurio lo riconosce e, bagnandolo nella fontana di Falsirena (che diventa un drago), lo fa ritornare uomo; ma, perseguitato dai messi di lei, è costretto a vestirsi da villanella. Dopo varie avventure romanzesche, capita presso una fonte, ove è una zingara con un bambino: e Venere che se lo riconduce nel palagio d'Amore. Intanto Cipro deve avere un nuovo re che sarà il più bel giovine, onde un giudizio sui giovani aspiranti, che sarà dato dalla dea istessa, la quale, come aveva promesso all'amante, incorona naturalmente lui. Adone, lasciato Astreo a reggere il regno, se ne torna a Venere che, qualche giorno dopo, dovendo andare ai giuochi di Citera, lascia solo il giovinetto in Cipro. Non l'avesse mai fatto! Marte, avvertito di nuovo del tradimento di Venere, scende a Cipro insieme con Diana, e muove contro il giovinetto un cignale, che lo ferisce. Ma il dardo avea la virtù di far innamorare del feritore chi n'era ferito; quindi la bestia s'innamora di Adone, il quale, non potendo ucciderlo, fugge, e il cinghiale, volendo baciarlo, lo ferisce mortalmente. Adone muore fra le braccia di Venere che ne celebra i funerali e istituisce in memoria di lui giuochi solenni. A questi prendon parte gente d'ogni paese: e, l'ultimo giorno, alcuni avventurieri (Farnesi, Orsini, Borghesi, Colonna, Carafa e Savoia), e fra essi due guerrieri, che combattono ferocemente fra loro e son rappattumati e poi sposati da Venere. Uno d'essi è una donna, Anna d'Austria, e l'altro, Luigi XIII di Francia.

Per nasconder la palese immoralità del poema, il Marino, come il Tasso, volle dargli un senso allegorico e specialmente questo (I, 10): che " moderato piacer termina in doglia „. Egli fece, perciò, comporre dal suo amico don Lorenzo Scato, teologo della corte piemontese, una speciale " allegoria „ per ciascun canto. Ma non per questo il poema che circonda di tanta bella luce l'amore dei sensi, divenne un poema morale: tale non era stato concepito.

Nessun poema italiano ha tante e sì diverse fonti, quante l'*Adone*: un immenso mosaico! E nessun poeta italiano fu più fortunato del Marino nel tenere celati i suoi furti, che solo ai nostri giorni si posson dire in gran parte scoperti. Poemetti mitologici italiani sulla favola di Adone e Venere v'erano già stati

nella seconda metà del Cinquecento: Lodovico Dolce e Girolamo Parabosco ne avean scritti due sulla *Favola d'Adone* (1545, 1553), ed il napoletano Giovanni Tarcagnota un'*Adone* (1550), che il Marino ebbe certamente presente: l'istessa favola avea dipinto Tiziano nel suo celebre quadro. E tutti questi, ed in ispecie il primo, riassunto dal secondo (il giardino di Venere, gli amori, il congedo e poi il pianto di lei, la morte, sepoltura e conversione di Adone), offrono quasi il primo pensiero, il motivo che il Marino allargherà, colorirà, infiorirà nel poema. Anche nei particolari egli parafrasa volentieri e specialmente dai *Metamorphoseon* di Ovidio e di Apuleio (quello nella parafrasi dell'Angnillara, questo nella traduzione francese), e poi Bione, Mosco, Teocrito, Lucrezio, Virgilio, Nonno, Claudiano, Luciano, Coluto, i romanzieri greci, i poeti dell'*Antologia* greca (ai poeti della decadenza greca, tanto simile alla nostra, ei si sente specialmente attirato), Dante, il Poliziano, il Sannazaro, lo *Scacchia ludus* del Vida (per la partita a scacchi), l'Ariosto, il Tasso, la *Clorida* del Tansillo (per la fontana d'Apollo), il *Temple de Cupido* (1515) di Clemente Marot (per la descrizione del tempio di Venere), e chi sa quanti altri; i quali, del resto, egli stesso, approvando il furto fatto con garbo, confessò di aver saccheggiato.

Trent'anni prima del Marino, il giovanetto Shakespeare componeva anch'egli un poema su *Venus and Adonis* (1593). Ma, benchè anche deturpato dai vizi del secentismo, fiorente allora pure in Inghilterra specialmente nell'*Euphues* di Giovanni Lilly, quanto è esso superiore all'*Adone* italiano, per la vivacità dei caratteri e del sentimento! La Venere shakespeariana è una donna in tutta la veemenza della sua passione sensuale, sommessa e lussuriosa; e Adone è un bellissimo cacciatore, sprezzatore delle donne, scettico, crudele, indifferente dinanzi alle moine e alle carezze dell'amata. La Venere del Marino è una statua bella e adorabile: ma fredda e gelata, come Adone è un essere senza volontà, pauroso, vigliacco, che trema e impallidisce e acconsente a tutt'i voleri della dea.

L'azione dell'*Adone* è anzitutto " inadeguata alla mole: troppo tenue argomento gli amori frivoli di Adone e Venere per così immenso poema! Perciò lascia freddi l'interminabile lettura, mancando ogni carattere drammatico a destare la commozione degli affetti „. " Quanto bizzarro nello stile „, altrettanto il Marino fu " nella tessitura dell'opera monotono e comune „ (Damiani). L'*Adone* in sostanza non è che una serie di quadri seducenti apparentemente legati fra di loro; e fu ben definito il poema della pace, ma una pace molle ed effeminata, che snerva e degrada; e l'autore, il poeta della voluttà.

Il principale studio del Marino è di prolungare il diletto con infinite descrizioni che annoiano anche per la prolissità: non è contento delle prime linee, per lo più ben riuscite, e le tocca e ritocca fino ad opprimerle; nè c'è un solo personaggio nè una sola situazione drammatica o lirica che attiri l'attenzione. Il suo stile è snervato, l'ottava armoniosa, sonante, imitativa, ma senza profondità e sentimento: il poeta rimane freddo dinanzi al suo soggetto, che è per lui solo pretesto a sfoggiar la fantasia, di cui era largamente provvisto. L'eccellenza della poesia egli la riponeva in lambiccature e finezze di spirito; e lo stupore o la meraviglia erano per lui principale effetto, principale scopo dell'arte: onde quella proverbiale esagerazione della forma con antitesi, contrasti di parole, immagini brillanti, tutto ciò che ferma, che stordisce, il così detto *marinismo*, che già s'in-

travede nelle opere del Tasso e del Guarini e dei petrarchisti napoletani (Costanzo, Rota, Tansillo), indiscutibili suoi modelli in poesia: e ch'egli fu in grado di poter accrescere con l'imitazione degli scrittori di Spagna e la conversazione con le famiglie spagnuole, stabilite a Napoli ormai da due secoli col dominio aragonese e col vicereame. L'ingegno spagnuolo tende per natura al metaforico, al tronfio, al concettoso, al calor d'immaginazione, in cambio del sentimento: e, per influenza degli Arabi, loro dominatori, questa tendenza s'era già vie più ribadita negli Spagnuoli, quando passarono in Italia per occuparne il Mezzogiorno nel secolo XV, e due secoli dopo per impadronirsi di due terzi di essa, imponendole la propria lingua come linguaggio ufficiale, il suo cerimoniale, le sue usanze di corte.

Il Marino godè una fama colossale in tutto il secolo XVII. Quando, dopo aver stampato il poema ed essere ritornato in Italia (1623), trionfalmente accolto a Torino, a Roma, a Napoli, e nominato principe dell'Accademia romana degli " Umoristi „ e della napoletana degli " Oziosi „, egli moriva, santamente, in patria il 25 marzo del 1625, pieno di onori e di fama: Gerolamo Preti scriveva a Claudio Achillini (i due suoi più famosi discepoli): " Abbiamo perdute le delizie della Poesia, l'ornamento del secolo, il lume degli ingegni..... Voi e io abbiamo perduto un grand'amico, il mondo ha perduto un uomo, il quale non so s'avrà più pari „; e l'Achillini ribadiva: " Sepolto è l'unico Padre di quei bellissimi lumi, che da l'antiche tenebre han tratta la Poesia Toscana: tramontato è il Sole dei Poeti, anzi dirò quasi che terminato è il Mondo Poetico, perchè siffatto Sole non risorgerà mai più! „ Imitato e sorpassato nei difetti dalla Spagna istessa, quello stile affettato e lezioso fu messo di moda in Francia (ove l'*Adone* fu più volte ristampato e tradotto) dalla Scudéry, dal Voiture, dal Balzac, dal Du Bartas, finchè non vennero il Boileau ed il Molière ad arrestare il progredire di quel cattivo gusto.

Ma, fra tanti trionfi, all'*Adone* non mancò qualche critica acerba. L'invidioso Stigliani, ch'era stato il primo ad ingiuriare nel *Mondo Nuovo* il Marino, il quale avea risposto, come abbiam visto, nell'*Adone* e in altre opere sue (*Smorfia*, *Galleria*, *Sampogna*), due anni dopo la morte del suo rivale pubblicò la IV parte dell'*Occhiale* (1627), sola pubblicata, che è una critica minuta e spietata dell'*Adone* in quanto alla condotta ed alla lingua, verso per verso, qualche volta con idee buone ed opportune, ma spesso con giudizi ingiusti e puerili. Ma all'*Occhiale* fu risposto dai fautori del Marino con ben dodici scritture in verso e in prosa: fra le quali si notano *La difesa dell'Adone* (1629) di Gerolamo Aleandro, primo bibliotecario di casa Barberini; l'*Uccellatura* (1630) e le *Considerazioni* (1631) del critico e rimatore pistoiese, già ricordato, Nicola Villani; l'*Occhiale appannato* (1629) del poeta messinese Scipione Errico, e l'*Occhiale stritolato* (1642), il *Veratro* (1645-47), *La Sferza poetica* (1647) piena di farraginosa erudizione, del più fervido difensore del Marino, il frate genovese Angelico Aprosio. Finalmente, in altre opere, rimaste inedite, si continuò a difendere l'*Adone* o a criticare il *Mondo nuovo* dello Stigliani!

Poemi eroicomici e burleschi: la *Secchia rapita* e lo *Scherno degli Dei*.

3. Contemporaneamente, intanto, al poema mitologico, sorgeva, per opera d'uno dei più arguti ingegni italiani, la parodia del poema epico d'imitazione tassesca con la *Secchia rapita* (1622), poema eroicomico in 12 canti del modenese Alessandro Tassoni (1565-1635), amico del vecchio Guarino, del Marino

e del Testi. Orfano e povero s'era recato, anche lui, a Roma in cerca di fortuna: era stato segretario del cardinal Ascanio Colonna, che aveva accompagnato in Ispagna (1600-1603); poi, nuovamente a Roma, ove (già accademico della Crusca) fu " principe „ dell'accademia degli " Umoristi „. Entrato nelle buone grazie di Carlo Emanuele I di Savoia (1613), che l'avrebbe voluto segretario della sua ambasciata in quella città, accettò d'esser gentiluomo ordinario del figliuol di lui, il cardinal Maurizio (1618). I servigi resi allora dal Tassoni con i suoi scritti politici a Carlo Emanuele, da quando costui iniziò la guerra contro la Spagna fino alla pace di Madrid (1613-17), non furon " nè lievi nè scevri di pericolo „ (Rua). Chiamato poi a Torino come segretario del Duca, ma poco ben voluto dalla corte, perchè deciso avversario degli Spagnuoli, e peggio ricompensato, passò di bel nuovo a Roma (1621-22). Di qui a Modena, finchè ritornò al servizio dal cardinal Ludovisi (1626-32), alla cui morte la patria lo volle finalmente a sè come " gentiluomo di belle lettere „ del Duca di Modena, con 300 scudi di stipendio all'anno. Troppo tardi!: tre anni dopo il poeta moriva.

Per una " vil secchia di legno „, che i Modenesi, in una scorreria fin entro le loro mura, tolgono ai Bolognesi, questi dichiarano la guerra ai rapitori che si rivolgono per aiuto alle città ghibelline e all'imperator Federigo. Gli Dei prendon parte alla guerra: pei Modenesi Venere, Marte e Bacco, e pei Bolognesi Apollo e Minerva. Questi due conducono in aiuto i Marchigiani e i Romagnoli: e Venere muove in difesa di Modena Enzo, re di Sardegna e figlio dell'imperatore. Bacco va in Germania a chiamare i Tedeschi; Marte, per le terre italiane, ad eccitarvi tutt'i signorotti. Ma, in un combattimento presso Fossalta, i Tedeschi, per saccheggiare i carriaggi dei Fiorentini (pur alleati de' Modenesi), tirati da mille asini, abbandonano il re Enzo che rimane prigione dei Bolognesi. Nè qui la guerra finisce; ma solo dopo un andare e venire di ambasciatori dall'una e l'altra parte, il legato del papa ottiene che tutte le cose restino al loro posto: la secchia nella torre di Modena e re Enzo nella prigione di Bologna.

Storico è il fondo del poema, raccontato com'è dagli storici e cronisti delle due città: il rapimento della secchia in una scorreria dei Modenesi nel 1325 fin dentro la porta San Felice in Bologna; la battaglia di Fossalta (ma anteriore, del 1249) e la prigionia, ivi avvenuta, di re Enzo; storici molti degli episodi minori: la presa di Castelfranco fatta dai Modenesi (1323) e il soccorso arrecato a questi da Ezzelino (1247) ecc. ecc. Nè è codesta materia storica che il Tassoni tratti burlescamente, mischiando facezie tra le cose gravi, come avevan fatto i burleschi anteriori a lui, cantando (come il Pulci) " azioni inverisimili e favole puerili „. Egli, invece, descrivendo " con maniera di versi adeguata al suggetto un'azione sola, parte eroica e parte civile, tutta intiera fondata sopra istoria nota per fama „, ha inventato " un poema di nuova specie „, cioè " misto d'eroico e comico, di faceto e grave „. Prima di lui il solo Cesare Caporali, nel ricordato poema satirico sulla *Vita di Mecenate*, trattando anche di guerre storiche contro Perugia e Modena, aveva fatto qualche cosa di simile.

Accanto però a questi fatti storici il poeta ha messo ad arte molti altri che sono per sè stessi comici: così, pel continuo e rapido passaggio dal serio al ridicolo, si produce quella larga vena di comicità che scorre per tutto il poema. E perciò accanto a personaggi del tutto seri, ed eroi ed eroine da poemi epici, si

fanno innanzi personaggi comicissimi: fra i quali più riuscito e popolare il famoso conte di Culagna: un codardo e vigliacco che il poeta dice nipote di don Quijote, ma che rassomiglia meglio all'Astolfo del Boiardo, del Pulci e dell'Aretino, e che si crede un'esagerata caricatura del conte Alessandro Brusantini, ferrarese, nemico del Tassoni:

Filosofo, poeta e bacchettone,
Ch'era fuor de' perigli un Sacripante
Ma ne' perigli un pezzo di polmone.
Spesso ammazzato avea qualche gigante,
E si scopriva poi ch'era un cappone,
Onde i fanciulli dietro, di lontano
Gli soleau gridar: " Viva Martano! „

Primo a farsi avanti e minacciare, quando non v'erano pericoli: ma, quando ve ne erano, primo a fuggire e a tremare, egli è l'unico, fra i guerrieri del campo modenese, che osi resistere ad un prode cavaliere di ventura, il quale avea atterrati tutti i più forti, ma che dovea esser superato dal cavaliere più " codardo „. Vincitore, il conte di Culagna ambisce al premio della vittoria: all'amore dell'eroica amazzone Renoppia; che si ride, invece, di lui. E così fa anche la giovane e bella moglie del conte ch'ei vorrebbe avvelenare per isposar Renoppia, e che ama un altro bel tipo: Titta, romanesco, prosuntuoso, furbo e spavaldo solo col conte. Il quale, accortosi della burla, sfida a duello Titta, mentre costui è in prigione; ma, come lui è rimesso in libertà, ei

Comincia con gli amici a consigliarsi,
Se v'era modo alcun di far la pace.

E non riuscendovi, si finge malato d' " un gran dolor di ventre „, si fa applicare un clistere e fa testamento. Il medico, conosciuto il male, lo ubbriaca con vecchia malvasia; sicchè egli balza dal letto e s'avvia al luogo del duello, accompagnato però da 50 fra' migliori guerrieri dell'esercito, sempre pronti a soccorrerlo! Percosso solo alla gorgiera, prende per sangue un legacciolo rosso slacciatosi, pel colpo, dal cimiero; e, non avendo neppur " rotta la pelle „, si dà per morto!!

Assai facetamente è pure descritto il concilio degli dèi: poveri vecchi dèi d'Omero! Apollo arriva sur una " carrozza da campagna „ col " toson del re di Spagna „ al collo; Pallade a cavallo, con un " abito mezzo greco e mezzo ispano „: Venere in due cocchi, insieme co' cortigiani, l'aio del figliuolo e il cuoco; Saturno, " vecchio e accatarrato „, in lettiga, col pitale " sotto la seggetta „; Nettuno sul delfino " nudo, algoso e fangoso „. Preceduto dal capitano Alcide, ubbriaco come uno degli Svizzeri che precedono il papa, giunge finalmente Giove, incoronato con le nuove stelle (scoperte allora dal Galilei), " con sussieguo a la spagnuola „: e, dopo aver narrato maestosamente tutte le battaglie, cominciando da quella dei topi e delle rane, riesce all'affare della secchia, e chiede consiglio agli dèi. Ma come

il guardo a un tempo affisse
Nel padre suo, che gli sedea secondo,
Sorrise il vecchio, e tirò un peto, e disse:
" Potta! i' credea che ruïnasse il mondo! „

Se non che, con questa leggiadra caricatura ei volle (come confessò) solo per un sentimento morale e religioso sferzare l'immoralità e l'oscenità del gentilesimo, non già colpire (come fu detto) per concetto letterario l'uso della mitologia nei

poemi (come l'*Adone* che fu pubblicato dopo la *Secchia*): di fatto, altri episodi mitologici, come quello degli amori di Endimione e della Luna (che l'Alfieri diceva " sublime „), e l'altro di Venere che appare nel sogno ad Enzo, o che veleggia pel Tirreno andando da Manfredi, son trattati con forma seria e solenne. Piuttosto è da ravvisare in questo concilio degli Dei qualche allusione al costume e alla politica della corte romana di Paolo V, al quale il Tassoni, per ragioni personali e politiche, fu avversissimo. Così parrebbe non avesse riposto nel suo poema nessuno scopo politico, venendo dalla *Secchia* solo la conclusione che " le discordie trascinano alla guerra per le cause più futili „; ma è probabile che, descrivendo le lotte comunali del sec. XIII, pensasse (e i frizzi sparsi qua e là contro le costumanze di Spagna, lo confermerebbero) alle guerre del suo tempo, che, mantenendo ancor divise le regioni d'Italia, ci avevan posto, mani e piedi legati, nelle unghie degli Spagnuoli, " i quali (ripetè lui in una delle opere politiche che ricorderemo) ci tengono a freno non perchè siamo vili e dappoco, ma perchè siamo disuniti e discordi „.

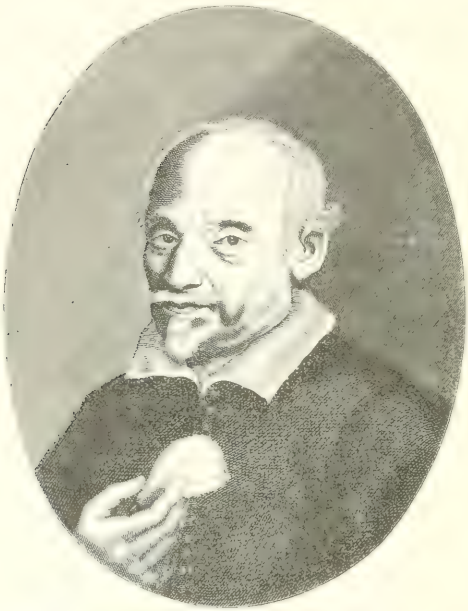


Fig. 70. — Alessandro Tassoni. Dal ritratto d'ignoto ora nel Palazzo comunale di Modena, riprodotto in incisione nella ristampa modenese della *Secchia rapita*, 1744.

La satira tassoniana non è nè pungente, nè acuta, nè lascia amarezza di sorta, diversa perciò da quella dei suoi predecessori e successori (Folengo, Berni, Rabelais, Cervantes, Boileau, Voltaire), perchè proviene da un sorriso pieno, largo, ma spensierato, quale gli si legge in volto nel ritratto (v. la fig. qui sopra), ch'ei fece dipingere con un fico in mano, regalatogli da una contadina nel mercato, e che indicava l'unico profitto ritratto dalle sue fatiche di corte. A lui, come a' suoi contemporanei, manca la vita interiore: egli non ha che cosa sostituire a quello che distrugge col suo riso: onde il comico che desta, cade nel vuoto e riesce insipido. Quanto superiore il Cervantes che, abbattendo il vecchio spirito cavalleresco, reca in seno l'immagine di una novella società!

La *Secchia rapita*, composta, in parte, fin dal 1615 e diffusasi per tutta Italia ancor manoscritta ed incompiuta, fu ristampata e ripubblicata più di venti

volte dopo il 1622, quando fu tradotta e imitata in francese ed in inglese. Essa ispirò, senza dubbio, al Boileau il *Lutrin* ed *Il riccio rapito* al Pope.

La parodia che il Tassoni ed altri burleschi anteriori fecero della mitologia, suggeriva contemporaneamente al pistoiese Francesco Bracciolini (1566-1645), il poema burlesco *Lo Scherno degli Dei* (1618-26), in venti canti e in due parti. Fecondissimo, ma mediocre autore, oltre dei poemi epici e della *Croce riacquistata*, già ricordati, di altri tre poemi epici, di tragedie, di melodrammi e di liriche, il Bracciolini visse a Firenze, nella corte di Roma, a Napoli, a Genova, a Milano tra i famigliari del cardinal Federigo Borromeo, e poi nuovamente a Roma, segretario del dotto prelato Maffeo Barberini (poi cardinale e papa Urbano VIII), che il poeta seguì, ma abbandonò poi (e se ne pentì), nella sua nunziatura di Francia.

Lo *Scherno degli Dei* si riferisce anche esso, come l'*Adone*, agli amori di Venere, non con Adone, ma con Marte e con Anchise. Essa incita Marte a vendicarsi dello scorno procuratogli da Vulcano che prese nella rete tutti e due; e Marte (come il conte di Culagna) corre nell'isola di Lemno per battere Vulcano ed è (come il famoso conte), invece, battuto. Venere, allora, percuote il figlio che, avendo scoperto tutto a Vulcano, era stato causa dell'oltraggio; ma Cupido, per vendicarsene, si trae appresso la madre sul monte Ida e la fa innamorare del pastorello Anchise, e divenire ella stessa una pastorella. Venere, intanto, si vendica del marito coll'aiuto di Mercurio, il quale dà a Vulcano, per liberarlo da una sua passione per una scimmia, Doralice, uno specifico che è, invece, una possente colla, con cui esso si viene a legare indissolubilmente alla bestia (spettacolo ridicolo a tutti gli dei!); e gli toglie il mezzo di più peccare per l'avvenire. Intanto Momo, sdegnato contro Amore che l'aveva smascherato, mentr'egli parlava male di Venere nel convito per le prossime nozze di lei con Anchise, ottiene dalla madre, la Notte, la falce della sorella (la Morte) e con essa uccide Venere, Amore e quasi tutti gli dei banchettanti nell'Olimpo. Nè riuscendo i superstiti numi a crearsi un nuovo capo, la Natura taglia con una forbiciata il cielo e li fa cader tutti sulla terra, ove gli uomini, stancatisi presto di essi, si levano contro di loro, capitanati da un solenne ubbriacone dell'Appennino pistoiese, Taccone, fratello di latte di Bacco. Taccone, per consiglio del negromante Barbone, unito a sè anche Prometeo, si accinge alla grande impresa, facendo preparare " mille gran piatti „ di maccheroni. E così finisce il poema, molto sconclusionatamente.

Lo *Scherno*, di gran lunga inferiore per ogni verso alla *Secchia*, è, piuttosto che eroicomico, un poema più propriamente burlesco o piacevole che si voglia dire. Il solo concilio degli dei del Tassoni, pur descritto in modo episodico, può ben tener fronte a tutta l'opera del Bracciolini, la cui invenzione è meno originale e graziosa, come lo spirito, più grossolano e triviale. Oltre a ciò, una parodia di un solo argomento protratto per 20 canti, finisce per stancare. Non mancan però alcune scene animate e qualche quadretto poetico grazioso, come la descrizione dell'ubbriaco (" nom vermiglio e grasso Su per l'umido suol disteso giace „), trovato da Venere in un antro; e muove a riso il linguaggio basso e volgare che ci mette in bocca agli dei, che sembrano rozzi e triviali popolani e contadini. Marte, per esempio, non vuol uccidere Vulcano, perchè gli dei a loro spese dovrebbero vestire a lutto Venere, Amore e sè stessi. I pregi dello *Scherno* consistono piuttosto nella forma, sobria, franca, vivace, originale.

Poeti burleschi, eroicomici, parodisti, ecc. Imitazioni della *Secchia* e del *Lutrin*. Il *Malmantile* del Lippi e il *Torracchione* del Bracciolini.

4. Più o men larghe imitazioni della *Secchia rapita* sono il *Lambertaccio o le pazzie dei savi* (1641) del bolognese Bartolomeo Bocchini, il qual poema risponde e si connette a quello del Tassoni, perchè narra le stesse lotte tra Bolognesi e Modenesi; la *Troia rapita* (1662) di Loreto Vittori, sul rapimento di una troia fatto da un abitante di Cantalice ad uno di Rieti; il *Catorcio d'Anghiari* (1684?) dell'aretino Federigo Nomi, che ricorderemo fra i satirici latini, anch'esso sul rapimento d'un catenaccio (*catorcio*), che quei di Borgo S. Sepolcro fecero a quelli d'Anghiari: la *Presa di San Miniato* d'Ippolito Neri (1652-1709), sulla rivalità degli Empolesi coi Samminiatesi. Ma solo degno di stare accanto alla *Secchia*, e per tutt'i riguardi migliore, è l'*Asino* (1652) del padovano Carlo Dottori (1618-1686), che ricorderemo lirico e tragico, e che fu tra i protetti della Regina di Svezia ed amico del Redi. Il suo poema è intitolato così per l'insegna di un asino che i Vicentini portano in una guerra co' Padovani e che questi tolgono loro.

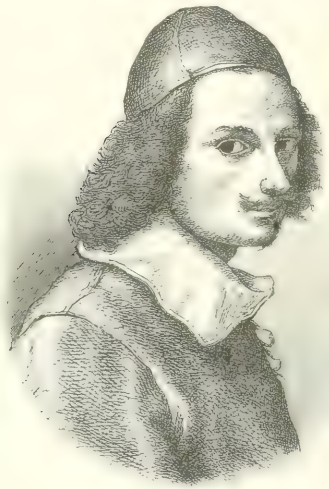


Fig. 100. — Lorenzo Lippi. Dal preteso ritratto negli Uffizi di Firenze, ripetuto in marmo nel busto di F. Zuccheri nell'edicola torracchionesca del *Malmantile racquistato*, 1750.

Anche poemi burleschi, piuttosto che eroicomici, furono in gran parte quelli dei numerosi imitatori del Bracciolini. Toltone l'*Eneide di Virgilio travestita* (1633) di Giambattista Lalli (1572-1637), da Norcia, autore di altri poemi eroici e burleschi (la *Gerusalemme desolata*, *La Moscheide* sulle mosche e Domiziano, *La Franceide* sul mal francese), che va semplicemente ricordata perchè dètte occasione al *Virgile travesti* (1648) di Scarron; noi non possiamo rammentare che due soli poemi di autori fiorentini, perchè hanno avuto una certa celebrità non per il loro contenuto e per l'arte onde son rivestiti, ma per la lingua viva fiorentina adoperata. Il *Malmantile racquistato di Perlone Zipoli* (1650?), anagramma di Lorenzo Lippi (1606-1664: v. la fig. qui sopra), il semplice e bizzarro pittore fiorentino, che visse alla corte dell'arciduchessa Claudia a Innsbruck ed a Firenze, e dedicò l'opera sua a Leopoldo de' Medici: è, secondo l'idea dell'autore, " il rovescio della medaglia della *Gerusalemme liberata* del Tasso „, e riguarda la conquista che Celidora fa, aiutata dal fratello Baldone, del suo castello di Malmantile (oggi diroccato, sul poggio di San Romolo a 7 miglia da Firenze), occupato per tradimento da sua cugina Bertinella (v. fig. 101 a p. 453).

La musa del poeta è la cicala, e l'esercito che va al famoso acquisto è formato da ciechi, giocatori, golosi, ciarlatani e ubbriachi. I sudditi di Bertinella, d'altra parte,

Fig. 101. Frontespizio del *Malmantile racquistato*. Da un disegno originale del poeta nell'autografo ora nella Biblioteca Nazionale di Firenze.

per ordine di lei debbon vivere senza far mai nulla: così che essi, oziosi e fannulloni, si sarebbero fatti uccidere piuttosto che muovere un dito (I, 83):

Così mai sempre in feste ed in convito
Tirano innanzi questi scioperati:
Nè moverebbon per far nulla un dito,
Bench'ei credesson d'essere impiccati,
Nè teme della corte chi è fallito,
Chè tutti i giorni a lor son feriati:
Nè v'è giustizia, nè il bargel va fuora,
Se non per castigar chiunque lavora.

Il *Malmantile* è ancor oggi apprezzato dai folkloristi per le fiabe che contiene. Esse, però, son desunte dal *Cunto de li Cunti* (che ora ricorderemo) del napoletano Giambattista Basile, additato al Lippi dall'amico e collega suo, in pittura e poesia, Salvator Rosa, che è introdotto, con altri allegri compagni, nel poema co' nomi anagrammaticamente mutati. Ed è anche ora consultato dai cultori del

linguaggio toscano per gl'idiotismi che contiene e le voci " jonadattiche „, furbesche e gergali: per le quali fu largamente commentato da un amico del poeta, Paolo Minucci, e poi da Antonmaria Biscioni e da Antonmaria Salvini. Ma, in realtà, non si può rilevar altro in questo poema, freddo e insignificante, che una certa semplicità e fluidità nel verso, e una facile vena di ridicolo. Esso ebbe anche la fortuna di esser riprodotto, con molto lusso tipografico, nell'edizione fiorentina del 1750.

Facile verso, naturale festività, buona lingua formano anche il merito dell'altro poema burlesco, cui alludevamo, molto simile a quello del Lippi: *Il Torracchione desolato di Meo Crisoni* (1660?), anagramma di Bartolommeo Corsini (1606-1763), di Barberino di Mugello, traduttore di Anacreonte e di Epitteto. Anch'esso ha per soggetto una guerra, occasionata dal rapimento che un cavaliere ed un gigante fanno di una bella giovinetta, Elisea (nuova Elena), e terminata con la presa e distruzione del Torracchione, vecchia torre sulla Lora e prossima alla villa *(Domus quietis)*, dove il Corsini avea vissuto tranquillamente gli anni suoi, finchè, sposata una Margherita Ricoveri e abbandonato poi da lei, non perdè interamente la sua pace.

Parodia del poema cavalleresco. *Il Ricciardetto.*

5. Intanto, prima del poema eroico, sin dalla fine del Cinquecento avea avuto la sua parodia anche il poema cavalleresco, ma con poca fortuna, nel " poemone „ *Arimo, Acolio, Ottone e Berlinghieri* del fiorentino Piero de' Bardi (1570?-1660?), nel quale i paladini di Carlo Magno son diventati volgari mangiatori e ladri, come nei poemetti cavallereschi di Pietro Aretino. Ma a costui, e a qualche altro che lo seguì, rimase sconosciuta la vera satira dei romanzi cavallereschi che è il *Baldo* del Folengo, sola degna di stare accanto a quella del Cervantes. Queste povere parodie del secolo XVII hanno solo meriti di forma.

Più tardi, al principio del secolo XVIII, per opera di un compaesano del Bracciolini, apparve un poema giocoso e burlesco, di gran lunga migliore, parodia e caricatura della vita cavalleresca, edito postumo nel 1738: *Il Ricciardetto*, che il pistoiese monsignor Niccolò Forteguerri (1674-1735), giovine traduttor di Terenzio e autore di poesie burlesche, compose fra il 1716 ed il '25. Cominciato per ischerzo, ma continuato e condotto a termine con intenti satirici, divenne addirittura un flagello per la corte romana, ove il poeta, vissutovi tra fortune e disgrazie, aveva occupato uffizi importanti ed era finito segretario di Propaganda.

Ricciardetto, fratello minore di Rinaldo, avea ucciso il figliuolo del re de' Cafri. Questi viene a vendicarlo, assediando Parigi; ma, qui, la figliuola sua, Despina, da nemica diviene perdutamente innamorata di Ricciardetto. I due amanti son uniti e disuniti per forza d'incantesimi; mentre sul trono di Francia, lasciato vuoto da Carlo Magno che Gano, con una mina, ha fatto saltare in aria a Roncisvalle, Orlando e Rinaldo sono incoronati re. È su questa semplicissima tela che sono intessute le più strane e bizzarre avventure e fantasie. Rinaldo a cavallo è inghiottito da un enorme rospo; e Uliviero, Selvaggio e Dudone da una immensa balena che ha di dentro campagne, case e perfino una chiesa col campanile e un convento di cappuccini. I paladini del Pulci, del Boiardo e dell'Ariosto forniscono al Forteguerri motivi, situazioni e caratteri, e ci ritornano qui dinanzi (l'ultima volta) trasformati in caricature. Orlando è risanato a furia di " molta acqua, poco pane e bastonate „. Il fiero saracino Ferraù, fattosi frate e romito, non dimentica perciò le donne, anzi per loro rinnega la fede,

1

2

3

4

Quattro illustrazioni del *Ricciardetto* del Forteguerri.

(*Parigi*, 1738).

Spiegazione della Tavola.

1. Rinaldo abbrucia la Maga Nera dopo avere ucciso i due giganti che ne custodivano il castello (Canto I).
2. Zuffa di Rinaldo e di Ferraù che si è fatto monaco (Canto III).
3. Orlandino e Rinalduccio disarmano la Morte (Canto X).
4. Ricciardetto, nel suo passaggio in Cafria, combatte con un mostro che è fanciulla per metà, serpente per metà, ed ha artigli da orso (Canto XIX).

finchè Rinaldo pensa di toglierli ogni occasione a peccare, facendogli (come Mercurio a Vulcano nello *Scherno degli Dei*)

..... un taglierino
Un palmo buono sotto a l'ombelico.

E Ferraù muore disperato, assistito da due giganti suoi compaesani, don Tempesta e don Fracassa, divenuti cristiani e preti.

La satira del Forteguerri è diretta contro i vizi della corte di Roma, il clero corrotto, e in ispecie i frati che il Forteguerri conosceva molto bene da vicino:

O San Piero, San Pier! la tua gratella
Ove, insieme con Giacomo e Giovanni,
Abbrustolivi muggine o sardella,
Dove n'è gita? Dai celesti scanni
Sopra cui stai, deh, gira un'occhiatella
Ai grassi eredi de' tuoi tanti affanni,
E vedi un po' lor cucine e dispense,
Le lor cantine e spaziose mense!!

Due vasti e smisurati giganti assomiglia poi ai refettori dei frati, la cui vita licenziosa è continuo bersaglio della sua satira (xx, 56 sgg., xxiii, 68 sgg.). Vitupera anche i romiti (eremiti) che nel secolo XVII vivevano nei deserti senza disciplina, e, non essendo frati, eran spesso briganti (xx, 93-98). Mette in ridicolo pure il cicisbeismo, dice assai male delle donne, e non risparmia neanche i suoi concittadini, i Pistoiesi, per il loro lusso, pazzo e smodato.

La sua poesia è naturale e schietta: egli rassomiglia la sua Musa boscherecia e popolare ad una " rozza villanella „ che si trastulla e canta " ad aria, come le frulla „, in pienissima libertà, per mantenere in allegria sè e gli altri: si ride di tutte le regole e pastoie (" Senza tanti Parnassi ed Elicona „), e adopera una forma piana e gioconda (" alla buona „), in cui la mescolanza del serio e del faceto è ben riuscita. La maniera del Forteguerri parrebbe quella dell'Ariosto, temperata e fusa con quella del Berni e del Tassoni: ma egli la deriva direttamente dal Pulci, ed il suo simpatico Ferraù sembra figliuolo di Morgante e Margutte.

Per la lingua, " ben contemperata d'arcaico schietto e di neologismo maliziosamente vivace „ (Mazzoni), il *Ricciardetto* va messo assieme con quelle opere che nel secolo XVIII promossero la riforma linguistica.

L'età epica si chiude, dunque, nel Cinquecento con la *Gerusalemme*. I numerosi poemi epici del Seicento non son che copie più o men servili del poema tassesco. Perfin l'*Adone*, che sembra tanto lontano dalla *Gerusalemme*, in sostanza non è, come abbiam visto, che l'esagerata amplificazione del suo più bello episodio. Parodie di questi poemi epici sono i poemi eroicomici e burleschi: la *Secchia rapita*, primo poema eroicomico delle letterature moderne, dà a soggetti umili e triviali l'intenzione dell'epopea: lo *Scherno degli Dei*, primo poema burlesco, dà agli Dei ed agli eroi dell'epopea il linguaggio del volgo, senz'altro scopo che il riso. La *Secchia* dette il poema eroicomico alla Francia ed all'Inghilterra col *Lutrin*, e col *Rape of the Lock;* ed alla Francia istessa l'*Eneide travestita* del Lalli dette il poema burlesco col *Virgile travesti* dello Scarron.

2. La poesia lirica e la poesia didascalica della Decadenza.

I. **La poesia lirica.** — 1. Lirici classicheggianti: G. Chiabrera, F. Testi e loro seguaci. 2. Lirica del Marino e dei marinisti. — 3. Lirici antimarinisti o nuovi petrarchisti. — 4. Lirica degli accademici dell'Arcadia: V. da Filicaja, A. Guidi, B. Menzini, F. Redi; F. de Lemène, C. M. Maggi; G. B. Zappi e F. Maratti; T. Crudeli, P. Rolli, P. Metastasio; C. I. Frugoni.

II. **La poesia didascalica.** — 1. I *Sermoni* del Chiabrera. — 2. Le *Satire* di J. Soldani, di M. Buonarroti il giovane, di S. Rosa, di L. Adimari, del Menzini. — 3. Le *Satyrae* latine di Lodovico Sergardi e di G. C. Cordara. Le *Satire* di B. Dotti e di J. Martelli. — 4. La poesia giocosa, rusticale e bucolica.

I.

Abbiamo visto nel Cinquecento alcuni lirici classicheggianti opporsi ai puri petrarchisti imitatori del Bembo, specialmente con i due Tasso: il primo, rinnovatore della forma, il secondo, del contenuto. Da essi si può dire che derivi la lirica di Gabriello Chiabrera, che abbiam già ricordato imitatore della *Gerusalemme* nei suoi poemi e poemetti epici.

Lirici classicheggianti.

1. Genovese (1552-1638: v. la fig. a p. 457), nato a Savona, ma educato a Roma, in quest'ultima città frequentò le scuole dei Gesuiti, ascoltando i consigli del Mureto, dello Speroni e di Paolo Manuzio: poi, esiliato in patria (1576), per certa vendetta che avea presa d'un gentiluomo romano, e menata moglie (1602), visse quasi sempre, beato e tranquillo, saggio e fortunato, sano di corpo e di animo, fino a tarda vecchiezza, nella sua Savona, lontano dalle corti d'Italia, che raramente visitava. Fu però qualche tempo a Torino, presso Carlo Emanuele I; a Mantova, presso Vincenzo Gonzaga; in Firenze (preferita da lui), presso i granduchi Ferdinando I, Cosimo II e Ferdinando II; a Roma, presso Urbano VIII (poeta anch'esso, di gusto classico) ch'ebbe per lui molta benevolenza e ve l'avea invitato con un onorevole breve (1624). Da quasi tutti questi signori riceveva una pensione, senz'obbligo di risedere in corte.

Dallo studio ch'avea fatto dei poeti antichi e moderni, egli era finito per accordar la palma alla poesia greca, che, divenuta per lui sinonimo d'ogni cosa eccellente, imitò in quasi tutti i generi letterari, ch'ebbe occasione di trattare. Suoi modelli, nella lirica, furon, dunque, Pindaro per la poesia eroica, Anacreonte per la leggiera; i quali, prima di lui, aveano già avuto in Italia qualche timido o superstizioso imitatore, nè sempre in lingua italiana. Ripudiata la stanza petrarchesca, adottò strofe brevi, non divise: poi prese all'ode pindarica, come avevan già fatto alcuni Cinquecentisti, la ripartizione in strofe, antistrofe ed epodo (v. a p. 388): e finalmente riprodusse anche l'ode alcaica di Orazio (come in una delle

sue poesie per l'elezione d'Urbano VIII), rendendo i due endecasillabi, l'enneasillabo e il decasillabo latino con due quinari accoppiati (il primo piano, il secondo sdrucciolo), con un novenario e con un decasillabo nuovo (le ultime dieci sillabe del nostro endecasillabo):

Sesto d'Agosto, dolci Luciferi,
Sesto d'Agosto, dolcissimi Esperi,
Sorgete dal chiuso orizzonte,
Tutti sparsi di faville d'oro.

E pure secondo il gusto greco riunì più parole in una sola *(oricrinita, riccaddobbata);* introdusse costruzioni e metafore ardite, non consentanee all'italiano: ma non ne abusò. Più che codeste innovazioni, in piccola parte accolte dai lirici posteriori, il principal merito del Chiabrera è di aver dato alla smorta e languida lirica dei petrarchisti la nobiltà de' pensieri, l'ardimento, la varietà, la vivacità, e finalmente una ricca e appropriata armonia.

Fig. 162. — Gabriello Chiabrera. Da un'incisione delle *Lettere*. Genova, 1858.

Nelle *Canzoni eroiche* gli fu rimproverato un certo abuso della mitologia, la poca importanza dei soggetti, il poco calore nel trattarli e il continuo divagar dal proprio. Ma bisogna pur riconoscere che non fu colpa del Chiabrera, se l'Italia non offriva allora eroi e grandi imprese da cantare, ma principi e ministri fannulloni e perversi. Non è, dunque, da meravigliarsi se il poeta, non trovando nulla da lodare, andasse, divagando dal tema, a riparare nella mitologia, e riuscisse alquanto freddo e stentato.

Perciò, quando non trova nulla di lodevole nei principi contemporanei, egli celebra " i loro predecessori famosi „, come il gran G. G. Trivulzio, " scopritore d'un nuovo cammino sull'Alpi „, ma che biasima perchè traditore della patria; Francesco Gonzaga, vincitore del Taro; Giovanni delle Bande Nere. E, perchè protettone in special modo, più degli altri signori italiani, canta i granduchi di Toscana; ma sa scegliere occasioni atte a rinvigorire la gioventù toscana. Nel giuoco del pallone, rimesso in moda da Cosimo II e cantato dal Chiabrera in parecchie canzoni, volle, per esempio, vedere un'imagine dei giuochi solenni della Grecia, e ne attribuì l'origine ad Ulisse che, impedito dai venti di navigare, l'inventò per diletto ed esercizio dei compagni, quasi " gioco di Marte „. Anche l'unica impresa che allora potesse dirsi nazionale, la guerra dei Veneziani contro i Turchi, o quella simile di Cosimo II e Ferdinando II contro i Barbareschi, titolo di gloria per essi, come di biasimo per gli altri principi, fu cantata da lui in 14 canzoni (" le più nobili e migliori „, secondo il Redi), in cui cercò di ridestare l'assopito valore guerresco degl'Italiani. In una di esse celebrò la presa d'una galea d'Alessandria, fatta dal principe Ferdinando; in un'altra (la 3ª), vero capolavoro del genere, diretta contro coloro che giudicavano

imprudente l'impresa dei Medici, affermò che un popolo che ha fiducia in Dio e nelle armi, non può perire; in una terza (la 8ª), ritrasse Livorno, un tempo povero nido di pescatori, ora nascente città marittima fra le più industriose e ricche d'Italia. In altre, pur dell'istesso soggetto, ma sempre varie e interessanti, ritrae le galee vittoriose della Toscana, cariche di preda e seguite da una schiera di Ninfe e da Tritone che, ornato di coralli, ne canta i trionfi navali.

Piuttosto fredde le *Canzoni sacre*, e migliori quelle descriventi le pitture di G. B. Castello, in cui la Vergine è atteggiata con grazia ed affetto: ma, in generale, la mitologia vi si confonde con la Bibbia: rettoriche e volgari riescono le sue invettive contro Lutero, Calvino e Teodoro Beza, scritte certamente per ingraziarsi il suo protettore Urbano VIII.

Assai miglior prova fece il Chiabrera nella poesia leggiera, ad imitazione di Anacreonte (che abbiam già visto felicemente imitato da T. Tasso) in quelle leggiadrissime canzonette che cantano gli amori e i conviti; i metri delle quali il Chiabrera derivò senza dubbio, quasi tutti, variandoli meglio, dai poeti francesi della Pleiade e in ispecie dal Ronsard. Insuperabili, forse, nella nostra lirica leggiera le sue tre canzonette in settenari piani a Geronima Corte, " invitandola a venire a Savona „: ivi, a proposito del mare, de' boschi e delle fonti, ricanta, con vivacità e freschezza di colorito, le vecchie favole di Arione, di Aretusa e di Siringa:

Corte, senti il nocchiero
Che a far cammin n'appella;
Mira la navicella,
Che par chieda sentiero:
Un aleggiar leggiero
Di remi, in mare usati
A far spume d'argento,
N'adduce in un momento
A' porti desiati.....

Tutte sveltezza, agilità e grazia di concetto e di forma quelle altre (forse le sue prime composizioni), sulla caducità della bellezza, sugli occhi, sulle guance, sulle mani e sul viso della sua donna, in istrofe di sei versi ottonari e quadernari:

Del mio sol son ricciutegli
I capegli,
Non biondetti, ma brunetti;
Son due rose vermigliuzze
Le gotuzze;
Le due labbra, rubinetti.....

Belle rose porporine,
Che tra spine
Sull'aurora non aprite;
Ma, ministre degli Amori,
Bei tesori
Di bei denti custodite;

Dite, rose preziose,
Amorose;
Dite, ond'è, che s'io m'affiso
Nel bel guardo vivo ardente,
Voi repente
Disciogliete un bel sorriso?

Il Chiabrera, ch'ebbe molto vivi il sentimento della natura e la virtù descrittiva e pittorica, si compiacque specialmente di dipingere l'alba e i diletti e le dolcezze della campagna; ed ebbe molta efficacia (come vedremo) così sulla lirica del Risorgimento ed in ispecial modo sul Parini, sul Monti e sul Foscolo, come sulla lirica " barbara „ del Carducci e della sua scuola.

L'istesso intento del Chiabrera, di rinnovare la lirica italiana con l'imitazione classica, ebbe il ferrarese **Fulvio Testi** (1593-1646: v. la fig. a p. 459), superiore al ligure per robustezza di sentimenti e per ispirazione. Cortigiano, invece, quasi tutta la sua vita, servì gli Estensi, come " virtuoso di camera „, custode della

libreria ducale (1619), ambasciatore più volte a Roma, a Torino, a Milano, a Venezia, a Vienna, in Ispagna (1636 e '38), girando mezza Europa, per difendere e propugnare i loro interessi; finalmente, segretario di Stato, ei fu, come l'Ariosto, governatore della Garfagnana (1639-42). Ma, per avere sollecitato segretamente dal cardinal Mazarino (abbandonando gli Spagnuoli, come tutt'i grandi Italiani d'allora, per i Francesi) l'ufficio di segretario della Protezione francese a Roma, fu incarcerato il 27 gennaio 1646, e morì in prigione, alcuni mesi dopo (28 agosto), per malattia. Anch'egli, come il Chiabrera, era disposto, per temperamento e per gli studi, a viver tranquillo; ma, nato di famiglia popolana (suo padre era farmacista di corte), e volendo nobilitarsi, passò tutta la vita correndo dietro alle cariche ed agli onori: da Carlo Emanuele I ottenne, difatti, con altri doni, la croce de' SS. Maurizio e Lazzaro (1619): dal duca di Modena, il feudo di Busanella e di Gualtieri (Reggio Emilia) con il titolo di conte (1635); e dal re di Spagna, Filippo IV, con una pensione, la commenda di Sant'Jago (1638).

Fig. 103. Fulvio Testi. Dal quadro di Luigi Lama (1597-1646) riprodotto in incisione nelle *Opere scelte* (Modena, 1812).

Cominciata la sua carriera poetica (*Rime*, 1617) come seguace della maniera del Marino, ch'ei s'era recato a conoscere in Napoli, appositamente, nel 1613: non tardò a passare nel campo del Chiabrera che (affermava egli nella seconda edizione delle sue poesie, del 1627) era " stato il primo a correre questo arringo della pindarica imitazione „. Se non che, parendogli " che lo stare intieramente su la maniera greca potesse partorire oscurità „, scelse a modello Orazio, " grandissimo emulator di Pindaro „. E come quelle di Orazio, di cui, meglio di ogni altro scrittore italiano, il Testi imitò lo stile e ritrasse i pensieri, non riuscendone però plagiario, le poesie del lirico ferrarese son principalmente di soggetto morale. E, come Orazio, pur il Testi è ora stoico, ora epicureo; incostante, volubile, ambizioso, irrequieto. Al contenuto, preso così ad imprestito, egli dà un aspetto tutto nuovo ed originale, con la naturalezza de' passaggi lirici, la variata, facile e nobile armonia del verso, la maestà del suo fare, la grandiosità delle sue idee, il colorito vivace e smagliante de' suoi concetti. Qualche volta tocca veramente quasi l'eccellenza della forma ed ha bellezze veramente superiori; sì che il Leopardi ebbe a dire che " se fosse venuto in età meno barbara, e avesse avuto agio di coltivar l'ingegno suo più che non fece, sarebbe stato senza controversia il nostro Orazio, e forse più caldo e veemente e sublime del latino „. Benchè quasi sempre sincero ed inspirato, egli, nella foga del comporre, non evita sempre le antitesi artificiose, le metafore bizzarre, l'iperboli ba-

rocche e i concettuzzi e le esagerazioni, residui della sua vecchia educazione. Celebre fra tutte le sue poesie morali è l'ode " in biasimo de' grandi superbi „, contro cioè l'orgoglioso cardinal-nipote Antonio Barberini, che finì poi veramente male:

Ruscelletto orgoglioso,
Ch'ignobil figlio di non chiara fonte,
Un natal tenebroso
Avesti intra gli orror d'ispido monte,
E già con lenti passi
Povero d'acque isti lambendo i sassi;

Non strepitar cotanto,
Non gir sì torvo a flagellar la sponda;
Chè, benchè Maggio alquanto
Di liquefatto gel t'accresca l'onda,
Sopravverrà ben tosto,
Essiccator di tue gonfiezze, Agosto.

Altro motivo oraziano, pur comune alle sue poesie, è la lode della vita privata in opposizione al mar tempestoso delle corti, per le quali egli nutre un profondo disprezzo; se non che, con giuramento da marinaio, egli ritornava sempre a navigarvi.

Non aura popolar che varia ed erra,
Non folto stuol di servi e di clienti,
Non gemme accolte o cumulati argenti,
Petto mortal pon far beato in terra.

Beato è quei, che in libertà sicura
Povero ma contento i giorni mena,
E che fuor di speranza e fuor di pena
Pompe non cerca, e dignità non cura.

Non poche considerazioni morali gl'inspira anche Roma, la sua " gran maliarda „ (com'egli la chiama) che lo affascinava e lo commoveva con le rovine dei suoi grandi monumenti, rievocanti la virtù romana innanzi alla corruzione di quegli anni:

Roma in Roma è sepolta: e quel che avanza
Del suo gran corpo, oggi è corrotto e pute;
Balsamo di valore e di virtute
Nel moderno fetor non ha possanza.....

Ben molti archi e colonne in più d'un segno
Serban del valor prisco alta memoria,
Ma non si vede già per propria gloria
Chi d'archi e di colonne ora sia degno...
Or di tante grandezze appena resta
Viva la rimembranza; e mentre insulta
Al valor morto, alla virtù sepulta,
Te barbaro rigor preme e calpesta.

Sprezzatore del lusso smodato del secolo, egli preferisce la vita errante degli Sciti, il bere puro latte in una rustica capanna, ecc. ecc.

Ma più che nelle morali e nelle amorose, in cui cantò, alla maniera properziana, anch'egli una Cinzia, il Testi si illustrò nelle poesie politiche. Pel Chiabrera la politica fu sopratutto un tema per dar varietà e novità alla lirica: nè mai, per esempio, accennò direttamente all'impresa vagheggiata da Carlo Emanuele I nei suoi sogni di statista, ratificata dal trattato di Brosolo e sostenuta da solo colle armi dal 1613 al 1618. Questa impresa, che il Boccalini (come diremo), morto nel 13, potè appena sapere, fu celebrata dal Tassoni nelle sue *Filippiche*, augurando lieti successi e incuorando gl'Italiani a concorrervi; e cantata dal Marino in alcune sue rime, ove rappresentò il Duca come l'arcangelo Michele che avrebbe scacciato i " mostri „ (gli Spagnuoli): o chiese per lui (" Unicorno delle Alpi „) aiuto a Venezia (" Amazzone dell'Adria „). Il Testi seguì l'esempio dei due suoi amici, e nelle celebri quartine dirette al Duca, lo incitò a sollecitare la liberazione d'Italia:

Carlo, quel generoso invitto core,
Da cui spera soccorso Italia oppressa,
A che bada? a che tarda? a che più cessa?
Nostre perdite son le tue dimore.
Spiega l'insegne omai, le schiere aduna,
Fa che le tue vittorie il mondo veggia....
Chi fia, se tu non se', che rompa il laccio
Onde tant'anni avvinta Esperia giace?
Posta ne la tua spada è la sua pace.
E la sua libertà sta nel tuo braccio.
Carlo, se il tuo valor quest'idra ancide.
Che fan con tanti capi al mondo guerra,
Se questo Gerïon da te s'atterra,
Ch'Italia opprime, io vo' chiamarti Alcide.
Non isdegnar frattanto i prieghi e i carmi
Che ti porgiamo!...

Meglio ritrae il Testi la sconsolata condizione della patria, in un poemetto, pubblicato allora anonimo, e dedicato " all'invittissimo e gloriosissimo prencipe Carlo Emanuele Duca di Savoia „, ma certamente opera giovanile di lui. L'Italia, personificata in una donna " di regio aspetto „, ma piangente, con le catene ai piedi, il manto squarciato, e " rotto in più parti „ il diadema, apparisce al poeta, e descrittogli il suo antico stato e ad una ad una le presenti sciagure, rincorsa sempre da conquistatori, più detestabili dei quali gli Spagnuoli che vennero a satollare qui la loro " non mai sazia fame „, e pei quali l'Italia non ebbe mai un sol giorno di bene: gli comanda di andare a Carlo Emanuele, e di chiedergli perchè indugi a farne vendetta, se la monarchia di Spagna è una statua che ha le braccia d'argento, la testa d'oro, ma i piedi d'argilla:

A che tarda egli dunque? Il ciel secondo
I suoi trïonfi e le sue glorie affretta;
Sparisce il verno, april ritorna e 'l mondo,
Rivolto a lui, da lui gran cose aspetta:
A che tregua? a che pace? io dal profondo
De le viscere mie chieggio vendetta!

Nè il Marini e il Testi sono i soli poeti che inneggino al Duca, poeta egli stesso non volgare. Anonime, per la paura delle vendette spagnuole, in fogli volanti, innumerevoli le poesie di verseggiatori modenesi, bolognesi, veneziani, marchigiani, piemontesi e napoletani, che, quasi d'un cuore istesso e d'una istessa voce, acclamano e incitano Carlo Emanuele: poesie popolareggianti assai scadenti nella forma, come le prose politiche, non men veementi e piene di maschi sentimenti, pur anonime, che ci restano in opuscoli ora rari, ma allora diffusissimi. In una di queste prose, intitolata l'*Italiano a' Principi della sua provincia*, si legge (e paiono le voci che carezzarono le orecchie degl'Italiani nel 1848 e nel 1859): " Viva la libertà d'Italia! Risorga il capo, il corpo, li membri; difendasi il cuore, che da un solo braccio resta difeso. Sù, sù, Italiani; sù, Principi: sù. Popoli: all'armi, all'armi, alla difesa d'Italia, della nostra provincia, della nostra patria! Unione, unione, lega, lega difensiva e offensiva! alla libertà, alla libertà! „ (D'Ancona).

Il Testi non fu il solo imitatore del Chiabrera. Compagno di costui nella riforma metrica e lirica, e divulgatore della nuova forma di poesia fu il fiorentino Ottavio Rinuccini (1564-1621), il noto inventore del melodramma, vissuto alcun tempo in Francia, dove s'era recato ad accompagnarvi Maria de' Medici. Le sue *Canzonette* son la sua cosa più bella, ed ei le scrisse dopo il suo ritorno in patria (1603). In altre poesie inneggiò pur lui a Carlo Emanuele, come a Enrico IV e Luigi XIII di Francia. Le poesie toscane del nobile romano Virginio

Cesarini (1595-1624), amico del Chiabrera, del Testi e del Galilei, e vissuto infermo soli 29 anni, son di soggetto morale, e influirono non poco sull'indirizzo che il Testi dette alla sua lirica. Le canzoni eroiche e sacre dell'orgoglioso monsignor fiorentino Giovanni Ciàmpoli (1590-1643), favorito dai pontefici Gregorio XV e Urbano VIII, amico del Cesarini, e, come lui, antiaristotelico ed estimatore del Galilei, son pesanti, faticose, oscure, piene di epiteti oziosi. Come il Testi, perduto il favore dei suoi padroni, morì anch'egli lontano dalla corte. Delle poesie del genovese Ansaldo Cebà (1565-1623), dotto grecista e ammiratore del Petrarca, migliori son quelle di contenuto morale, piene di amore per la sua patria che avrebbe voluta veder nuovamente grande e non data all'ozio e ai vizi. Egli diede anche contenuto morale alla canzonetta leggiera e graziosa del Chiabrera, il quale seguì solo nel genere eroico, non nell'anacreontico, che disprezzava. A questi tenner dietro altri; ma, pindareggiando e furoreggiando, andarono pur essi a finire, come quelli della scuola del Marino, nel gonfio e nello stravagante.

Lirica del Marino.

2. La maniera lirica del Marino era sorta anch'essa, come la maniera classicheggiante, per desiderio di novità, in opposizione al monotono petrarchismo del Cinquecento. Ma tanto l'una che l'altra eran legate al Petrarca da vincoli più o meno apparenti, e se nella lirica classicheggiante l'influenza del Petrarca si scorge, specie nei primordi, solo nella forma metrica e nel frasario; la lirica del Marino, in gran parte, non è che una esagerazione del petrarchismo del secolo XVI (del Tebaldeo, del Cariteo, di Serafino Aquilano), come almeno fu trasformato dai poeti napoletani, il Costanzo, l'Epicuro, il Rota, il Tansillo, presso i quali la forma petrarchesca assume un fare concettoso, esagerato, epigrammatico.

Codesta corruzione del gusto, o marinismo, come si disse dal creduto suo principal rappresentante, e che consiste principalmente in un grandissimo abuso di spirito, di libertà e d'ingegno, si manifestò, più che nella prosa, nella poesia, e in questa, più specialmente che negli altri, nel genere lirico, ove " la grandine di concettini e di figure non *dovea* continuare alla distesa „ (Manzoni): lo scrittore epico o drammatico, in fatti, non avrebbe potuto a lungo resistere allo sforzo di quelle forme esagerate, di quell'accozzamento delle qualità più opposte intese a destar lo stupore.

Nato sotto il cielo più caldo e luminoso, nella terra più lussureggiante d'Italia, con requisiti fisici e morali superiori (figura alta e dignitosa, fisonomia espressiva, discorso dolce ed insinuante, estrema sensibilità, immaginazione vivace); educato alla scuola dei rammentati lirici napoletani, ed a quella del Tasso e del Guarini, nelle cui rime leggiere quegli stessi difetti, come abbiam visto, sono ancora più appariscenti; il Marino non dovè fare un grande sforzo per trovare quella forma ardita e licenziosa di concepire, che ha qualche cosa dell'odierno romanticismo e che doveva farlo così singolare. Indiscutibile influenza sul suo ingegno dovettero avere anche la nuova scuola filosofica del calabrese Bernardino Telesio, che (dice il Marino) osò alzare l'ingegno " contro l'invitto duce della peripatetica famiglia „ e col porre a fondamento delle ricerche il senso, aprì la via alla scienza vera; lo scienziato napoletano Giambattista della Porta, che abbiamo incontrato fra i commediografi del 500, acuto osservatore dei fenomeni naturali; ed il Galilei,

le cui scoverte ed invenzioni vedemmo il Marino tanto ammirare nell'*Adone* (c. x). Come questi trovatori e scopritori di nuovi veri, volle trovare anche lui (come il Chiabrera), nelle regioni dell'arte, qualche " novità „ (" Vago desio mi spinse e mi dispose A cercar nove terre e nove cose „: *Adone*, IX): perchè la sola novità, secondo lui, con la maraviglia e lo stupore, avrebbe potuto attirare l'attenzione del pubblico. E, come questi filosofi e scienziati antiaristotelici, anch'egli era sprezzatore di quelle regole, che, frutto della lunga esperienza degli antichi, Aristotele aveva messe assieme; e credeva che nello spirito d'indipendenza stesse riposto il vero principio della poesia e delle altre arti belle.

Avea scritto alcuni versi giovanili (1592), quando gli dètte fama la *Canzon dei baci* (preferito tema dei madrigali tasseschi e guariniani), composta prima dei vent'anni e tradotta poi in molte lingue e musicata (*Rime*, Venezia, 1602, canz. I). Le numerose sue poesie liriche posteriori son comprese in varie raccolte: la maggiore delle quali, la *Lira* (1608-1614), spesso ristampata, contiene, in tre parti, sonetti amorosi, marittimi, boscherecci, eroici, lugubri, morali, sacri, ecc. (I); madrigali e canzoni (II); poesie di vario argomento (III), tutte divise in categorie, intitolate " Amori ... " Lodi ... " Lagrime ... " Devozioni „ e " Capricci ...: ma in generale son di soggetto amoroso. L'amore del Marino non è l'ideale e platonico, ma il sensuale (e nemmen questo, profondo e ardente), nè rivolto ad una sola donna. Mobile ed incostante, come Ovidio, che segue ed imita continuamente, egli si accende facilmente per tutte le beltà, e facilmente si smorza. Manca, quindi, di calore e di sentimento, ma possiede, invece, fantasia e spirito, e di queste qualità si serve a fabbricare antitesi stravaganti e metafore strane. Del resto, anche qui (come nell'*Adone*) egli è poco originale: prende il suo " bene „ dal suo famoso zibaldone. Oltre Ovidio, ed i latini tutti (tra i lirici greci si giovò del solo Teocrito), saccheggia gli umanisti (Pontano, ecc.); i poeti volgari prescentisti del Quattrocento (Serafino dell'Aquila, Tebaldeo, ecc.); i cinquecentisti (Tasso, Guarini, Tansillo), i francesi (Ronsard, Malherbe), gli spagnuoli (Lope de Vega, ecc.).

La *Sampogna* (1620) contiene, in due parti, otto idilli favolosi (*Orfeo*, *Atteone*, *Arianna*, *Europa*, *Proserpina*, *Dafni*, *Siringa*, *Piramo e Tisbe*), tre pastorali, con i *Sospiri d'Ergasto pastore* (119 stanze), e 6 egloghe. Più belli gl'idilli pastorali. *La bruna pastorella*, *La ninfa avara*, *La disputa amorosa*, rifacimento, quest'ultimo, d'uno dei *Colloquia familiaria* di Erasmo; più sentito ed originale il primo, pieno di voluttà e di ebbrezza. La *Galleria* (1620), divisa in *Pitture* (" Favole „, " Istorie „, " Ritratti „ e " Capricci „) e *Sculture* (" Statue „, " Rilievi „, " Modelli „, " Medaglie „ e " Capricci „), accoglie madrigali, sonetti, canzonette, ecc., illustranti opere d'arte del Rubens, di Guido Reni, de' Caracci, di Tiziano, del Bronzino, ecc., e ritratti di uomini illustri (come gli *Elogia* del Giovio) nelle armi, nelle arti e nelle scienze. Non tutte però codeste poesie, in cui il verso è armonioso e facile e la vena fluida e abbondante, son macchiate da esagerazioni e difetti. In alcuni bei sonetti rappresenta, con molta verità, la gelosia e il sonno d'un innamorato, come già il Casa (v. a p. 375); o l'incontro della donna amata nell'inferno (" O del silenzio figlio e della notte „), come già il Cariteo e il Di Costanzo. Quest'ultimo sonetto si chiude con una delle solite stranezze: in quel luogo di pena (dice il poeta), tutt'e due gli amanti sa-

ranno condannati ad avere l'inferno: ella nel cuore di lui, e lui negli occhi di lei! Bello, fra i morali, è quello celebre (poco originale, perchè imitato da uno dell'amico suo Camillo Pellegrino) sulla vita umana:

Apre l'uomo infelice allor che nasce
In questa vita di miserie piena,
Pria che al sol, gli occhi al pianto: e nato appena
Va prigionier fra le tenaci fasce.
Fanciullo, poi che non più latte il pasce,
Sotto rigida sferza i giorni mena:
Indi in età più ferma e più serena
Tra fortuna ed amor more e rinasce.
Quante poscia sostien tristo e mendico
Fatiche e morti, infin che curvo e lasso
Appoggia a debil legno il fianco antico!
Chiude al fin le sue spoglie angusto sasso,
Ratto così, che sospirando io dico:
Dalla culla alla tomba è un breve passo.

Nei sonetti politici, sebben ei cantasse anche (come abbiam detto) Carlo Emanuele, non manifesta sentimenti altamente patriottici: ha pensieri nobili e patriottici uno diretto a Roma, un tempo regina del mondo (" Vincitrice del Mondo, ahi chi t'ha scossa? „), ora ricettacolo di anticaglie. In un altro, però, il poeta si consola di tanta perdita pensando, cristianamente, ch'essa, rialzata dai pontefici, partecipa con Dio al governo della cristianità:

Reggesti il fren dell'universo intero,
Or del ciel trionfante e dell'inferno
Fatto hai con Dio comune il sommo impero.

In uno dei sonetti morali, finalmente, si slancia, sull'ali della fantasia, sino a Dio, per poterne conoscere l'essenza: ma, costretto a ritornarsene sulla terra senza poterne penetrar nulla, gli confessa che:

Quanto *l'*intende men, più *lo* conosce.

Migliori i suoi sonetti bucolici e pastorali, sul genere di quelli del Varchi e d'altri, nel secolo antecedente. Anche attraenti le imagini ch'egli, da buon napoletano e imitatore del Sannazaro, del Rota e del Tansillo, ricava dagli aspetti del golfo divino nelle " rime marittime „ (il mare dardeggiato dal sole sul mezzogiorno, le onde tremolanti sotto la luna, ecc.) e nei sonetti " polifemici „ (dei quali ultimi egli si vanta inventore), cioè sugli amori dell'ispido e rozzo Polifemo per la bella e divina Galatea, che lo disprezza.

In breve l'Italia si popolò di marinisti, che, come tutti gl'imitatori, esagerarono i difetti del maestro: poetastri strampalati, che cantavano donne guerce, gobbe, calve, zoppe, sorde, mute e peggio, o le proprie malattie (uno i *calcoli* di cui soffriva!): che chiamavano le lor donne " divini mostri „, e le bocche di esse " rosei cieli „, e ne descrivevano perfino gli insetti che passeggiavano sul loro capo e pel corpo: mentre le proprie rime erano " aborti di dolore „ e i propri sospiri " trombe dogliose del languire „. Fra tutti costoro divennero specialmente celebri due giureconsulti bolognesi, Claudio Achillini (1574-1640) e

Girolamo Preti (1582-1626). L'Achillini, professore di giurisprudenza e dotto anche nelle scienze e perciò accademico dei Lincei, visse nelle corti di Roma e di Francia, ove diresse molte delle sue *Rime* (1632) al Richelieu che l'aveva ben accolto, e finalmente, arricchitosi, nella quiete della sua villa di Sasso. Son famosi il suo sonetto diretto a Luigi XIII che, conquistata la Roccella, venne a Susa e liberò Casale: " Ardete [e, secondo una lezione più comune: Sudate]. o fuochi, a preparar metalli „, ammirato dagli stessi Francesi: l'ode per la nascita di Luigi XIV, che gli fruttò una catena d'oro di mille scudi: l'altro sonetto per la bionda Silvia, sulla cui " testa ondeggia il Tago „, che corre " precipitoso al mare „, cioè al suo bel volto ch'è " mare d'ogni beltà „; ed un madrigale per Lesbino pastorello, che ha una rosa in mano:

Il fior sospira odori,
Lesbin respira ardori;
L'odor dell'uno odoro,
L'ardor dell'altro adoro,
Ed odorando ed adorando i' sento
Dall'odor, dall'ardor ghiaccio e tormento.

Il Preti, cortigiano degli Estensi, dei cardinali Pio Emanuele di Savoia e Francesco Barberini che seguì in Ispagna, ove morì, ebbe più ingegno, e fu più noto pel frizzo lanciatogli dal Tassoni:

Poeta degno d'immortali onori.....
Nel tempo che puzzar soleano i fiori.

Conosciuto il Marino a Torino, abbandonò la giurisprudenza e si dètte alla poesia:

Altro mar solcherò, per mio ristauro,
Cui non turbano mai venti o procelle,
Sarà porto la Gloria e merce il Lauro.
Donna, le luci tue pietose e belle,
Mentre anch'io vo cercando un Vello d'Auro,
Sien la mia Tramontana e la mia Stella.

Se non che, dal Marino ei non prese che la sola forma: pel contenuto egli si distacca interamente da lui, perchè canta un amor spirituale, platonico, aborrente dalla lascivia e dalla voluttà. Imitatore, ed esageratore, della maniera del Marino nei traslati arditi, nelle antitesi ricercate, egli ha in qualche sua poesia una certa semplicità e naturalezza, una tinta di malinconia e di sentimento della natura. Migliore, fra le sue cose, è il lungo idillio della *Salmace:* scritto ad imitazione di quelli del Marino che si reputò inventore del genere, segue la favola ovidiana, e fu tradotto in francese, in ispagnolo ed in latino.

3. Col Preti, però, e col suo amico Antonio Bruni (1593-1635), di Manduria in Terra d'Otranto, pur esso dei più spinti marinisti, e autore di ventisei *Epistole eroiche* su soggetti desunti da opere classiche e moderne, s'inizia un leggiero movimento di reazione al Marino, determinatosi più chiaramente nel noto avversario del poeta napoletano, il ricordato Tommaso Stigliani che (come abbiam accennato) nel *Mondo nuovo*, avea descritto il " pesciuomo „ con chiara allusione al Marino. Lo Stigliani nella terza edizione del suo *Canzoniere* (1623) mise in ridicolo " la maniera idillistica „ del suo rivale e dei suoi imitatori, dichia- Lirici antimarinisti e nuovi petrarchisti

randosi petrarchista per contrapporsi al marinismo, sorto, come dicemmo, quale opposizione al petrarchismo.

Scopo più determinato di voluta reazione al secentismo, ebbe una scuola di rimatori, i quali, nella sede appunto del marinismo, nel Mezzogiorno d'Italia, predicarono e praticarono il ritorno al Petrarca ed ai petrarchisti puri del Cinquecento. Di questi ve ne furon anche nei primi decenni del Seicento, come l'abruzzese Salvatore Pasqualoni, che, giureconsulto ed amico di Torquato Tasso, aveva composto delle *Rime* (1620) secondo " la buona maniera „, non seguendo " le bizzarrie „ del tempo; ma più fama ebbero, verso la metà del secolo due giovani coetanei, il calabrese Pirro Schettini (1630-1678) e il sardo Carlo Buragna (1632-1679), iniziatori di una vera e propria reazione al secentismo. Lo Schettini, nato ad Aprigliano, e marinista nelle sue rime giovanili scritte in Napoli, ritiratosi in patria, fu sedotto anche lui dall'esempio di alcuni vecchi membri dell'accademia parrasiana, la quale aveva sostenuto il buon gusto nella lirica, prima e durante l'infierire del marinismo, specialmente con l'esempio di Sertorio Quattromani, e di Cosimo Morelli, le cui *Rime*, semplici e corrette, erano state pubblicate sin dal 1595, ma egli viveva ancora nel 1620. Lo Schettini, principe di questa accademia dal 1648 alla morte, fu il più tenace propagatore del ritorno al petrarchismo. In Cosenza lo conobbe il Buragna, che, seguendo il padre, avvocato fiscale nel tribunale di quella città, visse in Calabria dal 1657 al 1665, e fu discepolo ed amico devoto dello Schettini. Le *Rime* del calabrese, pubblicate dopo la sua morte (1692), eleganti, immaginose, passionate, ad imitazione di quelle del Petrarca, cantano un amore profondamente sentito, sebbene non sempre casto nei pensieri e nei fatti, perchè " desiderio tormentoso del possesso intero della bella persona idolatrata „. Quest'amore, divenuto poi, anche petrarchescamente, mania religiosa, lo trascinò a vestire l'abito di canonico e a morir solo e triste, non ancor cinquantenne. Un anno solo gli sopravvisse il Buragna, le cui poesie, pur edite postume (1683), petrarchesche e platoniche, molto modeste e senza pretesa alcuna, mancano, però, affatto di fantasia.

Petrarchisti furono anche il palermitano Carlo d'Aquino, marinista nella sua gioventù, ma imitatore dello Schettini nelle sue poesie religiose, pubblicate a Cosenza nel 1654; e l'aretino Federico Nomi (1633-1705), professore nella Università di Pisa, poi pievano a Monterchi, le cui rime son sobrie, gravi e piene di concetti storici e filosofici.

4. Lo stesso intento di questi e di molti altri petrarchisti di altre province d'Italia, di reagire, cioè, contro il mal gusto del Seicento, riconducendo la poesia alla primitiva purezza, ebbe un'accademia fondata a Roma, col titolo di " Arcadia „ " conversazione di belle lettere „, il 5 ottobre 1690, da una società di letterati. Costoro, in gran parte, s'eran prima adunati, con lo scopo di studiare le scienze morali, fin dal gennaio 1656, presso la famosa regina Cristina Alessandra di Svezia, figlia di Gustavo Adolfo, la quale, abdicato in favore del cugino Carlo Gustavo, ed abiurato il luteranesimo, aveva fissata la sua dimora nella città de' papi. Essendo morta nel 1689, essa veniva ora acclamata dai suoi amici riconoscenti, col titolo di *Basilissa*, patrona del nuovo consesso. Erano 14 i fondatori e d'ogni parte d'Italia: l'ab. Giuseppe Paolucci, da Spello, editore d'una bella

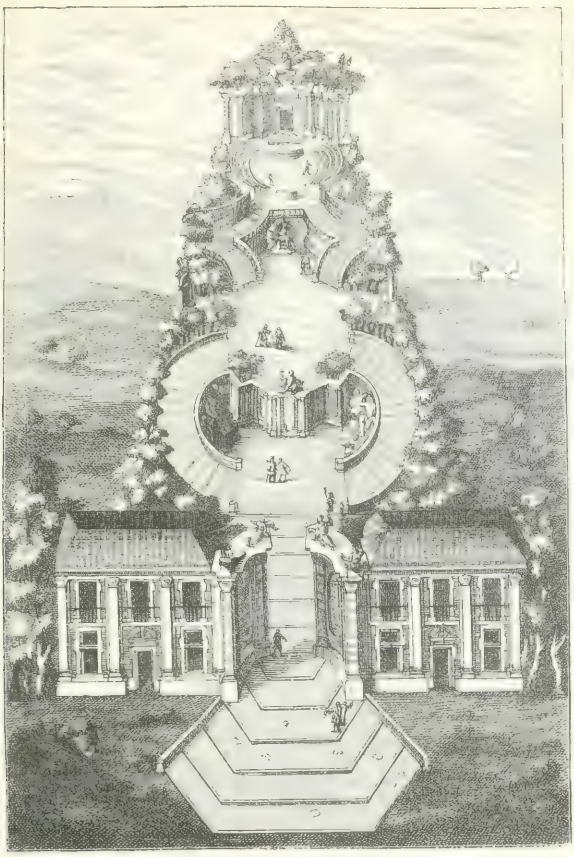


Fig. 94. — Il « Bosco Parrasio » dell'Arcadia. Da un'incisione pubblicata dal Crescimbeni nella *Bellezza della volgar poesia* (Venezia, 1730).

raccolta delle rime del Chiabrera: Vincenzio Leonio, spoletino; Silvio Stampiglia, da Civita Lavinia, noto autor di commedie e tragedie; l'ab. torinese Carlo Tommaso Maillon di Tournon, poi missionario in Cina; il canonico senese Agostino Maria Taia; i genovesi Paolo Antonio del Negro e Pompeo Figari, pur abate; il cavalier fiorentino Melchiorre Maggio; il romano Giacomo Vicinelli; l'orvietano Paolo Antonio Viti; e, più celebre di tutti, l'avvocato imolese Giovan Battista Zappi, che vedremo famoso arcade insieme con la moglie. Mente principale di questa accademia, più che l'ab. Giovan Mario Crescimbeni, da Macerata, il noto autore della *Istoria* e dei *Commentarii* della nostra poesia, era il giurisperito calabrese

Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), di Roggiano, il futuro autore della *Ragion poetica*, che dalla natia Cosenza avea portato a Roma le idee innovatrici dell'accademia cosentina e dello Schettini. Modelli a poetare eran proposti, con Teocrito e Virgilio, specialmente due opere napoletane: l'*Arcadia* del Sannazaro e le *Rime* del petrarchista Angelo di Costanzo. Gli accademici si finsero e si dissero " pastori „ della felice contrada del Peloponneso, cambiando i lor nomi, per uguaglianza letteraria, in quelli pastorali; assumendo per insegna una siringa con 7 canne, circondata di lauro e di pino, e chiamando *Bosco Parrasio* (v. la fig. a p. 467) la lor sede (quasi sempre sul Gianicolo) e *Serbatoio* la loro biblioteca. Primo custode generale dell'Arcadia, e per 38 anni fino alla morte, fu il Crescimbeni; e primo suo legislatore, con dieci leggi dettate nello stile delle " Dodici Tavole „, il Gravina. La prima di esse stabiliva che l'autorità risiedeva presso tutto il ceto: " Penes commune summa potestas esto „.

Fig. 166. — Vincenzio da Filicaia. Da un'incisione delle *Poesie toscane*. Firenze, 1707.

L'Arcadia, che, in sul nascere, tra il 1690 ed il 1700, crebbe subito di numero e d'importanza ed accolse, oltre i poeti, eruditi e scienziati, ebbe a proprio campo le " lettere amene „, e più specialmente quello della poesia lirica, ove, come s'è visto, l'esagerazione dei marinisti avea principalmente infuriato. Ed all'Arcadia parteciparono quelli che furono, dopo la morte del Chiabrera e del Testi, i migliori poeti lirici del periodo della Decadenza: e cioè i toscani Benedetto Menzini, Vincenzo da Filicaja e Francesco Redi, ed i lombardi Alessandro Maggi e Francesco de Lemène. Questi, per così dire, formano il primo periodo dell'Arcadia, alle cui idee riformatrici, anche prima d'entrarci, alcuni d'essi partecipavano, quali imitatori dei puri modelli del Petrarca e di Dante, del Tasso e dell'Ariosto.

Continuatore, in parte, del Testi, come poeta politico, fu il fiorentino Vincenzo da Filicaja (1642-1707: v. la fig. qui sopra), vissuto, per istrettezze domestiche, nella solitudine e nello stento in una sua villa presso Figline, finchè non ne fu liberato da Cristina di Svezia, che provvide all'educazione dei suoi due figliuoli: e da Cosimo III che, per intercessione del Redi, lo creò senatore, e poi (fra l'altro) governatore di Volterra e di Pisa (1696-1700). Nella misera vita ch'egli avea trascorsa, coi suoi, nella campagna, e che ritrasse in alcune affettuose

poesie famigliari (" Il primo „ e " Il secondo sagrifizio „ ecc.), ei fu potentemente commosso dall'assedio che i Turchi, per lavare la macchia di Lepanto, avean posto, nel 1683, a Vienna, che, abbandonata dal vigliacco imperatore, fu difesa da Carlo, quinto duca di Lorena, e liberata dai Polacchi, comandati dal loro eroico re, Giovanni Sobiescki. Le cinque *Canzoni* famose esaltanti questo avvenimento, che fu d'interesse nazionale, europeo e cristiano (ad eccezione di una, per l'imbecille e fuggiasco Leopoldo d'Austria, che il Filicaja, non sapendo com'altro, rappresentò come " pio „, non che com' " Atlante del mondo cristiano „), spirano tutte, sebben qua e là rettoriche e poco originali, un ardor guerriero, una gioia per la grande liberazione, una vera riconoscenza per la Provvidenza che salvò l'Europa dalla barbarie. Più bella è quella pel Sobiescki:

Non perchè re sei tu, sì grande sei:
Ma per te cresce e in maggior pregio sale
La maëstà regale.
Apre sorte al regnar più d'una strada;
Altri al merto degli avi; altri al natale;
Altri 'l debbe alla spada;
Tu a te medesmo, e a tua virtute il dèi.
Chi è, che con tai passi al soglio vada?
Nel dì che fosti eletto,
Voto Fortuna al tuo favor non diede,
Non palliata fede,
Non timor cieco; ma verace affetto,
Ma vero merto e schietto.
Fatto avean tue prodezze occulto patto
Col regno, e fusti re pria d'esser fatto.....
Tempo verrà, se tanto lunge io scorgo,
Che fin colà nei secoli remoti
Mostrar gli avi a' nipoti
Vorranno il campo alla tenzon prescritto.
Mostreran lor donde per colli ignoti
Scendesti al gran conflitto,
Ove pugnasti, ove in sanguigno gorgo
L'Asia immergesti. " Qui (diran) l'invitto
Re Polono accampossi;
Là ruppe il vallo, e qua le schiere aperse,
Vinse, abbattè, disperse:
Qua monti e valli, e là torrenti e fossi
Feo d'uman sangue rossi;
Qui ripose la spada, e qui s'astenne
Dall'empie stragi, e 'l gran destrier ritenne „.

Le guerre della Successione di Spagna e la devastazione che fecero della nostra patria gli eserciti stranieri inspirarono al Filicaja nuovi versi patriottici: e son celebri i suoi sei sonetti e la canzone " All'Italia „. A costei, sonnolenta ed ignava, ricorda le discordie intestine, l'antico valore e il glorioso passato, sconginrandola di non

Pugnar col braccio di straniere genti
Per servir sempre vincitrice o vinta.....
Dormi, adultera vil, fin che omicida
Spada ultrice ti svegli, e sonnacchiosa
E nuda in braccio al tuo fedel t'uccida.

Ed alla Francia, quando moveva contro di lei le armi (1700), fa che l'Italia dica:

Ma s'è destin ch'io cada a terra, in sella
Tu resta, e vinca il reo destin; ma cui
Vincerai tu? L'Italia no; chè quella
Quella non son, che già diè legge altrui;
L'ombra son di me stessa, e quando ancella
Di me tu fosti, allor l'Italia io fui.

Nelle poesie che scriveva per commissione, il Filicaja paga, anch'egli, il suo tributo al secentismo, mostrando preziosità, affettatura e gonfiezza. Semplicità ed ispirazione si trovano, invece, nelle poesie d'argomento religioso, scritte con vero sentimento.

Quell'accento profetico e quel sacro furore, di cui il Filicaja si vuol far credere invaso, si trova, in più larga dose, nelle canzoni pindariche del pavese Alessandro Guidi (1650-1712: v. la fig. qui sotto). Disgraziato nella persona (gobbo e cieco di un occhio), visse non felicemente alla corte di Ranuccio II, duca di Parma, finchè, col consenso e con una provvisione di costui, potè, tramutato in abate, stabilirsi nel 1685 a Roma presso Cristina di Svezia, che lo stipendiò e gli ottenne un pingue benefizio dal papa. Nelle poesie giovanili (1671), dedicate al suo signore, ei risentiva troppo la maniera del Marini e del Testi; poi, per i consigli del Gravina, suo collega ed amico, si dètte a studiar più Dante ed il Petrarca ed a seguire la maniera pindarica del Chiabrera. Egli però non si contentò di imitar questa maniera pura e semplice: nelle sue nuove *Rime* (1704) si nota, misto al modo di Pindaro, non conosciuto da lui nell'originale, ma di cui scimiotteggiò l'entusiasmo e la libertà, quel fare profetico, immaginoso, grave e ricco di figure dei libri sacri, già in parte introdotto dal Filicaja.

Fig. 100. Alessandro Guidi. Da una medaglia riprodotta nelle *Poesie*. Verona, 1726.

La gran fama che il Guidi godè presso i contemporanei, ei la dovè ai pregi della forma, pomposa e solenne, armoniosa e dall'inceder grave e riposato; ma poco ispirata e sentita, povera di pensiero e di affetto. Nella prefazione alle sue poesie egli si vanta di esser " stato ritrovatore di una maniera nuova di lirico poetare „, d'aver abbandonato in molte di esse quegli stretti legami " nella qualità e nel numero dei versi, come altresì nell'alternar delle rime „, cioè d'essere stato il primo ad adoperare la così detta " canzone libera „, che vedremo poi principalmente cara al Leopardi.

Nella prima di quelle canzoni, *L'estro poetico*, ei dice che quando le Muse suonanti la cetra di Pindaro vengono a visitarlo, " la sua capanna „ si riempie di luce, e che a quel suono Pane e le fiere accorrono placate. Egli apprende anche a sonar quella lira, ed allora è preso da " furor celeste „ e può

Degl'inni disserrar le sacre porte
E moli alzar di generosi carmi
Contra il poter della seconda morte.

Fiero allora del suo genio, circondato dai raggi della sua gloria, egli cammina sopra i troni dei re, non guarda che i saggi, penetra anche a traverso le nubi che nascondono i decreti del destino, e ascolta gli dei parlar come lui. Una buona parte delle rime del Guidi inneggia alla sua benefattrice, la regina di Svezia, viva e morta; un'altra, all'accademia degli Arcadi, di cui celebra le leggi, le feste, i giuochi, e ne canta i protettori, i Farnesi, che l'aveano accolta nei loro celebri orti sul Palatino, fra le maestose e gloriose rovine dell'antica Roma, i cui bei tempi e le cui sante virtù l'Arcadia si proponeva di riprodurre. Ora, quelle rovine saranno dimora di Apollo e delle Muse, favorevoli ai nuovi abitatori, fedeli ai loro costumi e alle lor leggi democratiche. Simili soggetti morali, trattati, contro i pregiudizi del tempo, con vigore e calore, son certo preferibili a quelli che occupavano l'ozio e l'ingegno

dei poeti d'allora. Il Guidi si propone d'insegnare il vero, e non mentire " con lusinghieri accenti „, come i suoi predecessori. Pur ritenendo " la bella età dell'oro „ una favola, crede che la natura umana, liberata dalle passioni, possa raggiungere quell'innocenza e quella semplicità. Gli Arcadi debbono avere per sola divinità la virtù: essa li farà padroni di sè stessi e indipendenti, e superiori ai re, che, sempre circondati da cure, temono ogni momento i capricci della fortuna; e debbono sprezzare gli onori e la vana gloria e contentarsi delle semplici ghirlande e dell'elogio inciso, non sui marmi, ma sulle cortecce degli alberi. Gli stessi principî sono svolti nella sua celebre ode *La Fortuna*. Egli ce la mostra in tutta la sua potenza, che, apparendo nella povera capanna di lui, mena vanto del suo potere sulle forze della natura e sugli uomini, per indurlo a seguire le sue leggi, chè essa potrà arricchirlo; ma il poeta le risponde che preferisce, " più di tutti i regni suoi „, i doni delle Muse, ch'essa non può nè recargli nè rapirgli „. Indignata, la Fortuna, dopo aver descritte le sue tremende vendette su Cartagine e su Roma, parte " furiosa a volo „, e allora (conchiude il poeta):

Su la capanna mia vennero i nembi,
Venner turbini e tuoni,
E con ciglio sereno
Dalle grandini irate allora i' vidi
Infra baleni e lampi
Divorarsi la speme
De' miei poveri campi.

Aveva seguìto, anche pindareggiando, il Chiabrera e il Testi, in gran parte delle sue *Canzoni eroiche e morali* (1674-1680), il povero e bizzarro prete fiorentino Benedetto Menzini (1646-1704), professore di belle lettere a Firenze ed a Prato. Non essendo riuscito ad occupare, per le persecuzioni de' Gesuiti che mal vedevano il suo carattere indipendente ed orgoglioso, la stessa cattedra nell'Università di Pisa, nel 1685 corse anch'egli a Roma a ricovrarsi sotto le ali munifiche della regina svedese. Ma di questa protezione, per la morte di lei (1689), potè godere appena quattro anni; dopo i quali ebbe da Clemente XI un canonicato e la cattedra d'eloquenza alla Sapienza. Nelle sue canzoni eroiche (o divise alla maniera greca, o imitate da quelle di T. Tasso) trattò gli stessi soggetti del Filicaja: la liberazione di Vienna nel 1683, la conquista di Buda nel 1686 e le lodi di Cristina di Svezia. Il Menzini imitò anche Dante specialmente nelle diciassette *Elegie* (sui casi della sua vita, sulla letteratura e la lingua d'Italia, sulla politica, sulla scienza sperimentale e sul suo Tasso); nella traduzione dei *Treni* di Geremia; nei cinque libri dell'*Arte Poetica* (1688), ove, dopo il Vida e il Muzio, trattò del poema eroico, della tragedia, della commedia, del ditirambo, dell'elegia, dell'egloga, della poesia sacra, dell'ode, del verso sciolto, del sonetto: ed ebbe per iscopo di combattere il Boileau che nella sua *Art poétique* (1674) aveva alquanto maltrattati i poeti italiani. Ma meglio riuscì nei *Sonetti pastorali*, superando il Tolomei, il Varchi ed il Marino, e nelle *Canzonette anacreontiche*, rivaleggiando col Chiabrera. Celebre, fra i primi, quello intitolato *Presagi di tempo piovoso:* piccolo capolavoro del genere, un idillio campestre:

Sento in quel fondo gracidar la rana,
Indizio certo di futura piova:
Canta il corvo importuno, e si riprova
La foliga a tuffarsi alla fontana.

La vaccherella in quella falda piana
Gode di respirar dell'aria nuova;
Le nari allarga in alto, e sì le giova
Aspettar l'acqua che non par lontana.
Veggio le lievi paglie andar volando;
E veggio come obliquo il turbo spira
E va la polve, qual palëo, rotando.
Leva le reti, o Restagnon; ritira
Il gregge agli stallaggi; or sai che, quando
Manda suoi segni il ciel, vicina è l'ira!

La canzonetta anacreontica, dopo il Chiabrera, ma prima del Menzini, era stata trattata con semplicità, grazia e correttezza anche dal palermitano Francesco Balducci (1579-1642), pover'uomo, per quanto strambo e presuntuoso. Soldato del papa, andò a soccorrere Rodolfo d'Ungheria contro i Turchi, ma, tornato a Roma, sempre indebitato per le sue prodigalità, finì per morire prete in un ospedale. Nelle altre numerose sue *Rime*, amorose e idilliche (1630, 1645, 1646, 1647), piene di adulazioni ai nobili romani, era invece riuscito ampolloso e marinista. Ma e il Balducci e tutti gli altri poeti anacreontici, tra i quali è pur da ricordare il napoletano Antonio Muscettola, che, autore di liriche, poemi e tragedie, imitò, in bei sonetti, Anacreonte; furono tutti sorpassati dal Menzini nei suoi tre libri di *Canzonette anacreontiche* (VII-IX), o " Scherzi giovanili sopra materie appartenenti a Bacco e ad Amore „, ai quali ebbe il poco giudizio di aggiungerne altre riguardanti la religione, che fu, quindi, cantata anacreonticamente! Tra le migliori delle prime canzonette quella *Alla primavera:* perchè venga bella come quando fu creata:

O di fiori
E d'amori
Genitrice primavera,
Deh, ritorna
Tutt'adorna
Della veste tua primiera!....

Onde ornata,
Coronata
Di bei fior vermigli e gialli,
Te ne andasti
E scherzasti
Qual donzella ai nuovi balli.

In quelle amatorie apparisce qualche nuova avventura di Amore ignota ad Anacreonte, di cui raggiunge spesso l'ingenuità.

Un giorno, le sue lagrime forniscono l'acqua all'arida pietra, su cui arrotava gli strali il perfido dio. Questi gliene promette ricompensa, ma, invece, col più acuto di essi ferisce il poeta che vuol gridare; ma l'Amore:

Duolti invan d'esser oppresso,
Se il tuo mal vien da te stesso.

Un'altra volta vede il dio, legate le braccia al tergo, trascinato prigioniero da alcune fanciulle che, spennacchiategli le ali e strappatigli i capelli, lo abbandonano appeso ad un'elce:

Chi non saria d'orrore
Morto, in vedere Amore,
Amore, alma del mondo,

Amor che fa giocondo
Il ciel, la terra e 'l mare,
Languire in pene amare?

Ma Amore, sciolte le funi, saetta, con dardi d'oro, le temerarie, e, con quelli di piombo i loro innamorati, perchè esse siano per sempre amanti non riamate. In un'altra, insegna che a trionfar di Amore, quando s'accosta per ferire, basta provvedersi di vino, e bere, bere sempre: vino forte, non annacquato, s'intende; e alle Ne-

reidi che tentano versarvi dell'acqua, egli giura di non cantarne più le lodi. Altrove, accanto ad Amore, con gli occhi languenti, vuol che un pittore ritragga il giovine Bacco, che sia coronato di pampini e beva, ed, in mezzo ad essi, il poeta, anch'egli coronato di edera e di mirto, e cantando sulla lira.

Il Menzini, che ritroveremo fra i migliori satirici del secolo, fu detto " il grande anacreontico ammirabile „ dal maestro, amico e benefattor suo, l'acuto ed arguto aretino Francesco Redi (1626-1698: v. la fig. qui a fianco). Uomo di cuore e di mondo, naturalista, medico, anzi amico fido e devoto dei bigotti granduchi toscani Ferdinando II e Cosimo III, alla cui bacchettoneria egli, educato dai Gesuiti, si mostrò forse troppo indulgente. Carattere debole, ma scenziato serio, ei divenne un ottimo prosatore, e fu il perfezionatore, se non l'inventore, del ditirambo.

Fig. 107. — Francesco Redi (Da un'incisione di Domenico Tempesti, riprodotta nei *Sonetti* - Firenze, 1702).

Piccole odi ditirambiche troviamo fin nelle poesie del Dugento, e queste dovettero inspirare il Poliziano a comporre il coro dell'*Orfeo;* ma soltanto nel secolo XVII il Chiabrera, rinnovando la nostra lirica, mise in campo, fra le sue odi ditirambiche che chiamò *Vendemmie*, anche un *Ditirambo alla maniera dei Greci* (" In questa augusta terra „), che precedette forse tutti quegli altri che scrissero il pisano Bonavita Capizzali (1625) e il pistoiese Benedetto Fioretti (1627), meglio detti " drammi satirici „ alla greca: Francesco Maria Gualterotti e Carlo Marucelli (1628), che riuscirono stravaganti bizzarrie, piene di parole strane e ridicole, veri " mostri di poesia „ (come il Fioretti chiamò il proprio) e tutti obliati non appena fu pubblicato quello del Redi. Al quale il *Bacco in Toscana* (1685), per il contenuto e per la forma, apparentemente disordinata, fu forse suggerito dal Marino che nel suo idillio della *Sampogna* (1620), intitolato *Arianna* (" Così piagnea la giovine dolente „), avea cantato in glorificazione del vino ed in esecrazione dell'acqua:

L'acqua pura, l'onda schietta
Sia bandita ed interdetta.
Chi pon l'acqua nel Falerno
Sia sepolto nell'inferno.
Tocca il timpano: sù, sù.
Tuppitù!

Lo spirito largo, vario, flessibile del Redi, la sua bontà di cuore, l'amabilità, la gaiezza, la dolcezza del suo carattere, che lo fecero amico di tutti gli uomini eminenti d'Italia, si ritrovano nel suo *Ditirambo*. Ivi Bacco vien rappresentato nella villa medicea di Poggio imperiale, ove canta all'improvviso, prima quale entusiastico protettore della vigna, poi come amante inebriato del vino, finalmente, come un ubbriaco fradicio. Poichè il vino rianima la nostra corta e fragile esistenza, egli beve e ribeve, e istiga Arianna se vuol sembrar Venere a far altrettanto. Maledetti coloro che be-

vono vini deboli e cattivi, quelli che vi mischiano l'acqua (con la quale i cattivi medici vogliono guarire, mentr'essa è causa dei maggiori mali in terra e in mare) e gli altri che piantano la vite nei terreni paludosi, Bacco passa in rassegna tutt'i vini d'Italia ed in ispecie i toscani. La terra intanto comincia a tremargli sotto i piedi, ed egli entra allora nella sua nave di cristallo, per recarsi al porto di Brindisi; mentre Arianna canta una canzone, la " cucurucù „. Ma una tempesta rompe le vele, i remi, le antenne, e il dio, per salvarsi, gitta a mare tutta la roba inutile. Tornata un po' di calma per aver sospese due bottiglie di buon vino ad un'antenna (veri fuochi di sant'Elmo), Bacco vuota una coppa del Montepulciano e pel piacere che ne prova, piange! Ed il Montepulciano, posto anche dal Chiabrera sul trono, vien allora decretato da lui, " re di tutt'i vini „:

Questo liquore, che sdrucciola al core,
Oh come l'ugola e baciami e mordemi!
Oh come in lacrime gli occhi disciogliemi!
Me ne strasecolo, me ne strabilio,
E fatto estatico vo in visibilio.

Onde ognun che di Lieo
Riverente il nome adora,
Ascolti questo altissimo decreto,
Che Bassareo pronunzia, e gli dia fè:
" Montepulciano d'ogni vino è il re! „

Il Redi ideò anche un altro ditirambo, l'*Arianna inferma*, gemello all'altro, intorno ai quali lavorava fin dal 1673: ma non lo condusse a termine e ce ne rimangono solo circa 300 versi.

Anche al *Bacco* gl'imitatori fioccarono: e sino al secolo XVIII si scrissero ditirambi, in lode del vino o d'altre cose (perfin del tabacco), e nella lingua letteraria e nei dialetti. Fra i ditirambi contemporanei va soltanto ricordato quello d'un amico intimo del Redi, il fiorentino Lorenzo Magalotti (1637-1712), scenziato e diplomatico, rinchiusosi poi nel chiostro de' Filippini in Roma (1691), il quale, oltre che nel suo canzoniere intitolato: *La donna immaginaria* (quindici fredde canzoni platoniche in lode d'una donna ideale piena di tutte le perfezioni) e nelle sue *Canzonette anacreontiche*, si mostrò anche mediocre poeta nel suo ditirambo. In esso, ch'è in lode dei fiori più odorosi, intitolato *La Madreselva*, ei passa in rassegna con molta grazia quella numerosa famiglia, e rilevatene le caratteristiche, decreta che " Il fior d'arancio d'ogni fiore è il re „.

Ma il ditirambo non è l'unico componimento poetico del Redi. I suoi *Sonetti* amorosi, che hanno la grazia del madrigale e il tratto dell'epigramma in uno stile semplice e naturale, sono anche caratteristici. Moralmente severo, ma amabile, egli vi dipinge le tristi qualità di Amore, rappresentando questo dio, in modo diverso dal mitologico, in tanti piccoli quadretti come quelli d'Anacreonte, o narrandone qualche azione sfuggita ai vecchi poeti, o, finalmente, cantando i benèfici effetti dell'amor nobile ed alto che rende civili, intelligenti, superiori gli uomini selvaggi, rozzi e volgari. In uno di essi, per esempio, l'Amore, trasformato in un rigido precettore, con la sua brava verga a lato, educa i suoi numerosi discepoli con tormenti e premi " amari „:

E pur fiorita è l'empia scuola, e molti
Già vi son vecchi, e pur non v'è chi impari,
Anzi imparano tutti a farsi stolti.

Anche in una serie di gravi sonetti, canzoni, canzonette e madrigali, intitolati *Trattato di Dio* e *Rosario di Maria Vergine*, espresse nella sua vecchiaia (tema più da poesia didascalica) i profondi misteri della teologia, il lodi-

giano conte Francesco de Lemène (1626-1704), poeta drammatico, maccheronico, burlesco, dialettale. Da giovane era stato anche lui marinista, ampolloso e sdolcinato, poi imitatore del Chiabrera, componendo canzonette e madrigali (o com'ei li disse: *Capricci*), nei quali, con certa originalità, grazia e vivacità, spesso riuscenti nel concettoso e nel ricercato, rappresenta principalmente bizzarrie e giuochi di ninfe, pastori e fanciulli. Una ninfa amante, in un d'essi, promette di non occuparsi più di canti amorosi: ma, come comincia a cantare o d'Orlando o di Troia, si trova subito dinanzi Angelica ed Elena. Amore, dunque, ritorna. Chi ama (conchiude il poeta) deve tacere, se non vuol parlare d'amore:

Sol non parla d'amor, allor che tace.

Amico, compaesano e collega in Arcadia del De Lemène e, come lui, poeta d'amore negli anni giovanili, fu Carlo Maria Maggi (1630-1699), segretario del Senato di Milano, sua patria, professore di greco e di latino, poeta drammatico e dialettale ed autore di fredde e smorte poesie religiose. E con essi due siamo nel secondo periodo, nella vera e propria Arcadia, nel regno, cioè, delle svenevolezze e dei concettini, dai quali erano rimasti affatto immuni il Filicaja, il Guidi, il Menzini e il Redi, che formano il primo periodo di quell'accademia, e si eran proposti di combattere il cattivo gusto, prendendo a modello i classici latini e i grandi scrittori italiani del Trecento e del Cinquecento. Il Maggi, veramente, ch'ebbe carattere dolce e franco, dettò anche alcuni sentiti sonetti patriottici, in cui rimproverò agl'Italiani l'indifferenza, la negligenza e l'egoismo loro, di fronte al comune pericolo (gli Spagnuoli), e parlò loro dell'unità della patria (" Giace l'Italia addormentata in questa sorda bonaccia „, " Lungi vedete il torbido torrente „, " Mentre aspetta l'Italia i venti fieri „).

In generale ha facilità e nobiltà di stile: ma con le poesie religiose sue e del De Lemène la lirica diventa raffinata e arguta, epigrammatica e madrigalesca. Tale è, di fatti, quella del loro imitatore, l'imolese Giovan Battista Zappi (1667-1719), avvocato, assessore nei tribunali di agricoltura e delle strade, e uno dei 14 fondatori dell'Arcadia. Poeta facile, ma svenevole e lezioso, artificioso ed esagerato, pei suoi " sonettini „ amorosi fu messo giustamente in ridicolo dal Baretti. Nei sonetti storici, veri quadri pittoreschi, p. es., su Giuditta che torna con la testa d'Oloferne (" Alfin col teschio d'atro sangue intriso „), sul " Mosè „ di Michelangelo (" Chi è costui, che in sì gran pietra scolto? „), sul ritratto di Raffaello, dipinto da sè stesso (" Questo è 'l gran Raffaello: ecco l'idea „), egli stupì e meravigliò i contemporanei e, sino ad ieri, i posteri. Arcade e poetessa era anche la moglie sua, l'austera e bella Faustina Maratti (1680-1745), figliuola del pittore Carlo che la ritrasse in un quadro (Galleria Corsini a Roma). Celebrò nei suoi sonetti, con le altre classiche eroine, la romana Lucrezia ch'essa avea imitato, allorchè resistendo ad un ratto tentato su di lei da Giangiorgio Sforza Cesarini (1703), ne restò ferita. Per robustezza di sentimento e di verso, ella riuscì superiore al marito ed a parecchi contemporanei.

L'Arcadia, come opposizione al secentismo, rimise in campo, come canone fondamentale dell'arte, l'imitazione: in contrapposto all'amor sensuale, cantato dal caposcuola e dai più fanatici dei marinisti, esaltò nuovamente l'amor platonico, come l'aveano espresso i petrarchisti del Cinquecento, il Bembo e il Di Costanzo: e

cantò pure la solitudine ed il silenzio campestre; la povertà e le miserie del mondo; ma tutto in modo artificioso, freddo e lezioso. Continuò, così, a vivere anche per buona parte del secolo XVIII, e nel 1725 si vide incoronato in Campidoglio (come ai bei tempi di Leon X) uno dei suoi " pastori „: il cavalier Bernardino Perfetti, il più celebre improvvisatore del tempo; e, circa quarant'anni dopo, una " pastorella „: Corilla Olimpica (Maria Maddalena Morelli).

Gli Arcadi adoperano specialmente come forme metriche il sonetto, la canzonetta e i così detti " versi sciolti „ (endecasillabi piani senza rima). E sotto questo rispetto si possono distinguere tre maniere nella loro poesia.

La prima, quella dei sonetti e dei madrigali, è rappresentata dal Maggi, dal De Lemène e dallo Zappi. La seconda, quella della canzonetta melica, presa dal Chiabrera e dal Menzini, ma resa dagli Arcadi sdolcinata e tenera, e ristretta più specialmente ai soggetti amorosi e galanti, è rappresentata dal fiorentino Tommaso Crudeli, e da due romani, Paolo Rolli e Pietro Metastasio. Il Crudeli (1703-1745), nato a Poppi nel Casentino, visse modestamente, dando lezioni d'italiano a' forestieri che capitavano a Firenze. Ma pel suo libero parlare e perchè accusato di appartenere alla massoneria, fu una delle ultime vittime dell'Inquisizione romana, che lo rinchiuse in carcere (1739); poi, per istanza della legazione inglese e col consenso del nuovo granduca, Francesco di Lorena, venne confinato in patria, di dove non poteva allontanarsi senza permesso. Mettendo in parodia le svenevolezze e sentimentalità dello Zappi e degli altri pastorelli arcadici, egli tentò di dare all'ode più libero movimento e spirito più leggiero, quasi conciliando il sensualismo filosofico di Francia al naturalismo dei vecchi toscani. Nelle sue odi, canzonette e apologhi, pubblicati un anno dopo la sua morte dagli amici (1746), " epigono della men cattiva scuola del secolo XVII „ par che innesti " la galanteria francese sul tronco del Chiabrera e del Menzini: la sua maniera ondeggia tra le costui canzonette e gli idilli del Marino „; " mirabili „ specialmente e celebri i suoi pochi *Apologhi*, traduzioni ben riuscite dal La Fontaine (Carducci). — Anche maestro di toscano, ma della famiglia reale e di altre nobili a Londra, condottovi nel 1715 da lord Steers Sembuch, fu il Rolli (1687-1765), che vi compose anche, " poeta di Sua Maestà Britannica „, drammi per musica, pubblicò classici italiani e tradusse Virgilio, Anacreonte (dal latino), il *Paradiso perduto*, l'*Ester* e l'*Atalia* del Racine ed altre opere in prosa. Nel '47, dopo 30 anni di dimora in Inghilterra, morta la sua special protettrice, la regina, rimpatriò, andando a finire i suoi giorni in Todi, patria della madre. Ivi, dopo gli applausi, gli onori e le ricchezze accumulate a Londra (della qual vita descrisse le impressioni negli epigrammi: *Marziale in Albion*), egli, con una certa ingratitudine, si consolava di non respirar più l' " aer umido e freddo e il denso fumo „, ma

L'aria leggiera sotto azzurro cielo.

Le elegie, in endecasillabi sdruccioli e piani, e le canzonette, scritte a Roma ed a Londra, idilliche e sentimentali, sono le migliori cose sue. Appassionate, naturali e facili, gli costavano immensa fatica. La sua popolare canzonetta *Amore che ricorda* serba ancor oggi la sua freschezza:

Solitario bosco ombroso,
A te viene afflitto cor,
Per trovar qualche riposo
Fra i silenzi in quest'orror.

Ogni oggetto c'altrui piace | Ho perduta la mia pace,
Per me lieto più non è; | Son io stesso in odio a me.

Nel secolo XVIII si cantava da tutte le artigiane sulla chitarra e dalle dame sul pianoforte, ed il piccolo Goethe l'apprendeva dalla madre. " Non so chi de' lirici di questo secolo (scriveva il poeta contemporaneo Aurelio de' Giorgi Bertòla) possa in siffatti pregi mettersegli a fronte! „. " Confessiamo (aggiunge un altro poeta, Luigi Carrèr) di non aver saputo resistere alla magia dei suoi versi „. Si deve anche al Rolli l'introduzione di nuovi generi nella nostra poesia: la " cantata lirica „, ad imitazione di quella francese di G. B. Rousseau: endecasillabi e settenari che finiscono con una strofetta musicale; e la *chanson à boire*, nella quale ricorda qua e là il Menzini ed il Redi.

Fu detto anche che il Rolli riuscisse nella canzonetta più elegante del suo compagno, anzi emulo nei certami arcadici e nei drammi per musica, del principe del melodramma. Ma gli epitalamii, le canzonette e le cantate del Metastasio, " ariette allungate „ e " drammi raccorciati „, sono una meraviglia! Eran soggetti arcadici (spettacoli campestri, stagioni, amori, ecc.) trattati con facilità e precisione, e con una melodia inusata e una gran conoscenza del cuore umano. " I versi del Metastasio (diceva il Baretti) s'insinuano nella memoria d'un leggitore senza ch'egli se n'accorga „: " l'imparli a memoria „ non costa altra fatica che " leggerli due o tre volte „. Una delle sue più famose canzonette è *La libertà* (1733), scritta forse per una figliuola di G. B. Vico:

Grazie agl'inganni tuoi, | Sento da' lacci suoi
Alfin respiro, o Nice; | Sento che l'alma è sciolta;
Alfin d'un infelice | Non sogno questa volta,
Ebber gli Dei pietà: | Non sogno libertà.

Nel Settecento era ripetuta dagli stranieri nella lingua originale, e fu tradotta da Gian Giacomo Rousseau, che chiamava il Metastasio " le seul poète du cœur „. Il popolo napoletano, quando nella notte del 5 al 6 luglio 1820, volle festeggiare l'accettazione che si diceva il re avesse fatta della costituzione spagnuola, impose, ritornello obbligato al canto che improvvisava nella folla Gabriele Rossetti, appunto i due ultimi versi che abbiam ora riferito. Le " cantate „, tra elegiache e narrative, trattano, come le canzonette, di amori del poeta, della liberazione dall'amore e dell'esultanza che ne sussegue. Lo stile è sempre facile e fluido, spesso serio e malinconico.

La terza maniera della poesia arcadica è rappresentata dal fecondissimo verseggiatore genovese: Carlo Innocenzio Frugoni (1692-1768: v. la fig. a p. 478), in Arcadia " Comante Eginetico „. Continuatore del Metastasio e del Rolli nella canzonetta, egli ha fantasia coloritrice, e adopera di nuovo il verso ottonario, famigliare e svelto, e l'elemento allegorico, desunto da ballate e romanzi francesi del secolo XVII, ritraendo " il sensualismo spolpato e i visi impiastricciati e le testine cirrate e incipriate dei cavalieri e delle dame del Settecento „.

Dapprima, per forza, frate somasco, poi semplice abate, visse quasi sempre nella corte dell'ultimo Farnese, Antonio, e dei due primi Borboni, don Carlo e don Filippo, duchi di Parma, l'ultimo dei quali l'ebbe institutore del figliuolo, don Ferdinando, con l'ufficio di poeta, d'ispettore degli spettacoli e coll'obbligo

di " rivedere, comporre, descriverne o tradurne i drammi ... Nelle innumerevoli poesie ch'egli, impenitente verseggiatore e corteggiatore di dame fino all'ultimo dei suoi 76 anni, scrisse per tutti gli avvenimenti, le persone e le cose della corte e dei signori (" E così tutto si loda: Questo in Pindo oggi è di moda „), cantò nascite, battesimi, nozze, onomastici, compleanni, monacazioni, lauree, morti, guarigioni principesche: lodi di cagnette, di canarini, di gatti, di galli, ecc. (10 volumi, Parma, 1779). E riuscì tumido e fragoroso, scherzoso e tenue, dando al verso ora quel suono più robusto, ora quella sciatta languidezza, per cui fu creduto e si credette egli stesso (nella sua *Ombra di Pope*), quand'era giovane, un innovatore e poeta immortale, che Orazio avrebbe lodato e le Grazie ascoltato negli Elisi. Ma la versificazione trascurata, lo stile cascante e la lingua semibarbara lo fanno non altro che un facilissimo improvvisatore, qual'egli, del resto, si riconobbe nella vecchiaia, confessando l'inutilità delle proprie fatiche. Fra le sue " canzoni eroiche „ si ricordano quelle per la presa di Orano e di Bitonto, fatta dal conte Montemar; e, fra i suoi sonetti storici, in cui segue lo Zappi, quelli (declamatorii) del *Giuramento di Annibale* e di *Annibale su le Alpi* (" Del primo pelo appena ombrato il mento „, " Ferocemente la visiera bruna „).

Fig. 18. - Carlo Innocenzio Frugoni. Da un'incisione delle *Opere poetiche*. Parma, 1779.

Più che nei versi brevi e rimati, il Frugoni si distinse nel trattare il verso sciolto: il quale, nonostante che fosse già stato ottimamente adoperato dal Caro, dal Tasso e dal Baldi nel Cinquecento, e dal seicentista Alessandro Marchetti nella sua classica traduzione del poema lucreziano, ebbe dall'arcade genovese una certa forza e nobiltà d'espressione ed eloquenza non raggiunta sino allora. E per esso il Frugoni fu ammirato dall'Alfieri, non dal Baretti che lo chiamò " Principe de' versiscioltai „; ma più giustamente il Monti lo disse " padre incorrotto di corrotti figli che prodighi d'ampolle e di parole contaminarono tutto il regno d'Apollo „.

Uno de' più celebri di questi versiscioltai, che, gonfi e vuoti, allagarono allora tutta l'Italia, discepolo e amico del Frugoni, fu il gesuita mantovano Saverio Bettinelli (1718-1808), pur arcade, che pubblicò (insieme alle sue famose *Lettere dieci di Virgilio agli Arcadi* contro Dante, di cui parleremo), col titolo di *Versi sciolti di tre eccellenti autori*, le sue poesie e quelle del maestro e del suo compagno volteriano, il conte Francesco Algarotti, che conosceremo meglio come prosatore. Erano epistole e poemetti flosci e monotoni, scritti in versi tutt'altro che " eccellenti „!

Sembravano " bellissimi, incomparabili, gentilissimi „ i sonetti della coppia Zappi, " grandi e magnifici „ quelli del Frugoni, e " vive, dolci e leggiadre „ le canzonette di costui ad un altro arcade, allo scienziato bolognese Eustachio Manfredi (1674-1734). Dotto specialmente in astronomia e idraulica, e socio perciò dell'Accademia delle scienze di Parigi e di Londra, nei suoi sonetti e nelle sue canzoni, scritte pure, come quelle di tutti gli Arcadi, per nascite e morti, monacazioni e nozze, si mostrò studiosissimo dell'antica lirica dello " stil nuovo „, del Petrarca e dei buoni petrarchisti del Cinquecento (il Costanzo, il Coppetta, T. Tasso), e affettuoso e profondo nei pensieri, dignitoso nello stile, puro nella lingua. È celebrata una sua canzone per la sua donna che si fece monaca; e un suo sonetto " per la nascita del principe di Piemonte „ (Vittorio Amedeo, vissuto poco), nel quale a lui sembra veder l'Italia, già col crin disciolto e mesta, risorger " lieta in un baleno „,

E fiera ricomporsi al fasto usato,
E quinci e quindi minacciar più lidi:
E s'udia l'Appennin per ogni lato
Sonar d'applausi e di festosi gridi:
Italia, Italia, il tuo soccorso è nato!

Il Manfredi si riattacca alla prima maniera dell'Arcadia. Alla seconda (quella delle canzonette) appartiene l'abate Giambattista Casti (1721-1803), di Montefiascone (Toscana), che nella sua gioventù avea lanciato contro un suo creditore di *Tre giuli* (1762) — cioè di una lira e centesimi 68 italiani — non meno di dugento sonetti in endecasillabi tronchi. Ha uno stile facile e piano, ma sciatto nelle canzonette sull'amore (che ei vuole pur incostante e vario), sul vino, sulle cagnoline e gli altri soliti temi arcadici; ma, più del Frugoni, è amante delle oscenità e sudicerie, onde il Parini lo bollò col titolo di " Fauno procace „. Meglio riuscì (lo vedremo) nel melodramma buffo e nella satira politica, quando, abbandonata l'Italia, depose del tutto quel suo fare arcadico.

La maniera " sonora e frondosa „ del Frugoni fu seguìta poi dal ferrarese Onofrio Minzoni (1734-1817) e dal modenese Giuliano Cassiani (1712-1778) per i loro rumorosi e storici sonetti. Quattro del primo (*Susanna*, *La caduta d'Icaro*, *La moglie di Putifarre*, *Il ratto di Proserpina*) il Parini giudicava " tutti più o meno originali per l'evidenza e la forza delle immagini e delle espressioni „; e quello *Sulla morte di Gesù Cristo* del secondo, s'ebbe uno studio apposito di Ugo Foscolo.

Intanto era ammesso a far parte dell'Arcadia Giuseppe Parini; e con lui la vera Arcadia muore. Con le poesie giovanili, pur arcadiche, di Ripano Eupilino (anagramma del Parini, nato presso il lago Pusiano [Eupili] nella Brianza), pubblicate nel 1752, s'inizia la nuova poesia morale e civile, che non aveva mai turbato il petto dei placidi pastorelli del bosco Parrasio.

II.

I satirici di quest'epoca basterebbero, di per sè soli, ad onorare il periodo, tanto discreditato, della Decadenza. Essi han combattuto con gran coraggio in fa-

vore specialmente del buon gusto letterario contro i marinisti: in favore della scienza contro i Gesuiti. Per gl'intrighi di quest'ultimi o per timore dell'Inquisizione quasi tutte le raccolte di satire di questo tempo furon, di fatto, pubblicate dopo la morte dei propri autori. Più degli altri generi letterari la satira ci ritrae a pieno la corrotta ed effeminata vita italiana di tutto il secolo XVII e di parte del XVIII.

1. Anche dopo l'Ariosto, il Chiabrera riuscì a riprodurre, nella sua vera fisonomia, la satira oraziana, con i suoi trenta *Sermoni*, sobrie " epistole „ ai suoi amici, in versi sciolti, che sembrano gettati giù alla buona, ma che, invece, son molto elaborati.

Ritrae la vita solitaria e indipendente, casalinga e studiosa, che menò nella sua villa di Savona (di cui, altrove, descrive la casetta, fabbricata da lui sur uno scoglio in riva al mare), in opposizione alla vita delle corti (come quella di Roma, assomigliata all'incantatrice Circe), ove regna Amore e Odio con tutti i mali che li seguono; e mai un uomo felice. Lo stesso gli conferma il lettighiero che lo conduce da Roma a casa: fra tanta gente che ha portato, nessun contento della sua sorte! E contento (conchiude il poeta) solo il virtuoso. In altre inveisce contro i tribunali, contro la guerra (una vera follia!), i soldati e i gravi danni prodotti da essi, ed i lor vizî, contro i poetastri importuni, e quelli " ruffiani „, che san cantare soltanto d'amore, contro i nobili giuocatori o fannulloni, viventi a spese del lavoratore, contro gl'ipocriti, contro gli spensierati gaudenti, contro la molle educazione dei giovani italiani ed il lusso ridicolo delle donne. Con una fine ironia, precorritrice del Parini, afferma che se nelle altre regioni d'Europa, come la Germania e la Francia, nascono giovani che amano le armi e il guerreggiare, nessuna terra produce " gente leggiadra „ che agguagli

La leggiadria dell'italica gente.

In quale regione d'Europa, di fatto:

Calzar potrassi una gentil scarpetta?
Un calcagnetto sì polito?.....
I bei fiocchi del nastro onde s'allaccia,
Che di Mercurio sembrano i talari?

E così " il feltro de' cappelli tinto oltre misura a negro „?; " i fregi sul giubbone di ricchissimi vermigli „?; i " collarini bianchi più che neve di monte, ovvero azzurri „,

Più che l'azzurro d'ogni ciel sereno,
Ed acconci per via, che non s'asconde
Il groppo della gola, anzi s'espone
Alle dame l'avorio del bel collo?;

i " calzoni trapuntati „ e le bottonature serpeggianti " per entro la casacca „?; i ferraiuoli " bizzarramente soppannati „?; gli elsi delle spade arabescati d'oro e d'argento? Fra sì fatti ricami e pompe (egli aggiunge) si scopre:

Una bionda increspata zazzeretta
Per diligente man di buon barbiere
Con suoi fuochi e suoi ferri:

e sott'essa " sfavilla una guancia „ molto " vermiglia, forse forse per arte! „.

Oh gloriosa,
E non men fortunata Italia mia,

Di quella Italia che domava il mondo,
Quando fremean le legïon romane!
Che tanto trionfar!?... Non è bel carro
Da trïonfare un letto? Ed un convito
Non adegua il gioir d'una vittoria?

Nè men ridicole e costose le mode donnesche! Le vesti ricamate " come l'arco baleno fra le nubi „, lavoro di cento sarti; e oro dappertutto: al giubbone, alle faldiglie e unito con altre gemme sui capelli " attorti „. Ma questo è nulla: qualche donzella non si contenta neanche del suo personaggio; ma

levata in alto
Su tre palmi di zoccoli, gioisce
Di torreggiare; e, per non dare un crollo,
E non gire a baciar la madre antica,
Se ne va, da man destra e da man manca,
Appuntellata su due servi, ed alza
Il piede, andando, come se 'l traesse
Fuor d'una fossa; onde, movendo il passo,
È costretta a contorcer la persona,
Ed a ben dimenar tutto il codrizzo.

E il lusso? Carrozze da città e da campagna, seggiole, lettighe, staffieri, paggi; mentre il padre di famiglia trascorre i mari mercanteggiando, o rischia la vita in guerra, o servendo nella corte per soddisfare le voglie della moglie, che, padrona assoluta della casa, sciupa in pranzi, feste e giuochi. Democrito riderebbe dei " cotanto pru denti Italiani „; ma io ammiro (così il poeta, con nuova ironia), perchè, fra tanto lusso, sciupi e capricci,

L'onestà femminil sta salda in piede:
Gloria grande all'italiche donzelle!

Severo ma amabile, amante della virtù, ma non avverso ai piaceri, indipendente e perciò commiserante la triste vita dei cortigiani, il Chiabrera, piacevole moralista, insegna ad esser felice in mezzo a tutte le noie del mondo: esempio la sua vita, corsa lieta e felice. I suoi *Sermoni*, poco apprezzati dai contemporanei e dai posteri, in mezzo alla mole e alla varietà della produzione poetica del savonese (e specialmente delle liriche), sono, dopo gli ariosteschi, i più graziosi ed interessanti della letteratura italiana.

2. Uno dei satirici secentisti più dimenticati è il fiorentino Jacopo Soldani (1579-1641), discepolo e amico del Galilei, aio del principe Leopoldo nella corte del granduca Ferdinando II.

Le *Satire* di J. Soldani, M. Biscioni, il giovine, S. Rosa, L. Adimari e Menzini

Austero e indipendente anche lui, quantunque cortigiano, nelle sue sette *Satire*, in terza rima, attacca i costumi e le opinioni, e specialmente gli intrighi ed i vizî della corte fiorentina; gli adulatori, sprezzanti la riputazione e la gloria, e mostrantisi superiori ai pregiudizi volgari; gl'ipocriti avidi e orgogliosi, educati e governati dai Gesuiti, spadroneggianti in quella corte, e che vogliono l'" intelletto „ umano, rispettato anche dal " cielo „, soggetto all'" arroganza loro „:

ecco il flagello
Ch'a la misera Italia il dorso infrange:
Misera Italia di dolore ostello!

Altrove inveisce contro i mediocri verseggiatori protetti a Roma da Urbano VIII, che, intanto, perseguita Galileo e la sua scuola, avversata anche dai vecchi dottori aristotelici, ignoranti e credenzoni. In un'altra satira condanna il lusso e specialmente quello delle carrozze, immaginando che un indovino predichi tutt'i mali che son

per venire da questa invenzione, e ne concluda che, col tempo, i mariti, per poter vivere, vestirsi e acquistare favori e privilegi, saran costretti a vender l'onore delle mogli. Finalmente, deride l'incostanza degli uomini, derivante dal non seguire essi la sola strada, la virtù, che li conduce alla felicità (un tale, giocatore, avvocato, astrologo, chimico, sposa la serva e poi si fa cappuccino!); ed i vizî dei grandi, cui non piace se non ciò che è raro e prezioso (un romano aveva una biblioteca di bottiglie, cui metteva i titoli dei libri che si pubblicavano!).

Uscite in luce circa un secolo dopo la sua morte (1751), scritte con eleganza e purità (doti poco comuni allora), e imitanti, nella locuzione e nella concisione ma non nella profondità e forza di espressione, lo stile dantesco (allor poco in voga), queste *Satire* hanno qua e là del declamatorio, e son ben lungi dalla maniera satirica, piacevole ed arguta dell'Ariosto, di cui il Soldani pur si dice seguace e imitatore.

All'Ariosto si accosta dippiù nelle sue nove *Satire* Michelangelo Buonarroti il giovane (1568-1646), nipote del grande scultore ed amico del Soldani, del quale è men profondo, ma ha più spigliata la forma, più disinvolta la lingua e maggior garbo e chiarezza. L'uno e l'altro considerano i vizi troppo astrattamente. A queste del Soldani e del Buonarroti rassomigliano molto, pel contenuto, le sedici satire in dialetto veneziano di Dario Varotari, intitolate *Il vespaio stuzzicato* (1671): ma sono più vivaci e più piccanti. Come il Soldani, combattè anche la lotta degli sperimentalisti contro gli aristotelici il napoletano Giulio Acciano (1651-81), nato a Bagnoli Irpino (Avellino), ma vissuto a Napoli, nei suoi *Capitoli*, facili e corretti, in difesa dei suoi amici medici Lionardo di Capua e Sebastiano Bartolo in lotta contro gli scenziati peripatetici.

I satirici ricordati sinora furono piuttosto oggettivi, e riprodussero il sermone oraziano: quelli che seguono, furono più personali, ed ebbero a modello Giovenale o Persio. Il più caratteristico, fra costoro, fu il versatile e bizzarro pittor napoletano Salvator Rosa (1615-1673: v. la fig. a p. 483) nato all'Arenella, villaggio suburbano di Napoli. Allegro compagno, compositore di musica, suonatore, attore di commedie dell'arte, nelle maschere di *Pascariello Formica* e di *Coviello Patacca*, egli abbandonò la città natia nel 1635 e visse a Roma sino al '40, quando, perseguitato da' nemici, se ne fuggì a Firenze. Qui soggiornò, in compagnia del ricordato pittore e poeta Lorenzo Lippi e di altri allegri buon umori, fino al '49, ritornando, in quest'ultimo anno, a Roma, ove morì, molti anni dopo. Il Rosa non prese punto parte, com'è stato leggermente asserito sino ai giorni nostri da biografi e romanzieri, alla sollevazione di Masaniello (1647), alla quale partecipò soltanto col cuore:

> Mira l'alto ardimento ancor ch'inerme!
> Quante ingiustizie in un sol giorno opprime
> Un vile, un scalzo, un pescatore, un verme!
> Mira in basso natale alma sublime!

Scritte tutte nel suo soggiorno in Toscana, e stampate la prima volta nel 1695, le sue sette *Satire* son dirette contro i musici contemporanei, corruttori, ed i principi molli e lascivi, che li proteggono; contro i poeti ampollosi, adulatori, sciocchi, ridicoli, che cantano soggetti vili e meschini; contro i pittori, quasi tutti ignoranti e superbi, che dipingono anch'essi soggetti dappoco ed osceni; contro i vizi del secolo,

e specialmente sui mali prodotti dalla guerra. Altre riguardano più particolarmente sè stesso, contro gli assalti degl'invidiosi e sui danni che produce l'invidia; sulla sua vita disgraziata e specialmente sul periodo napoletano; e sull'ostinazione, finalmente, dei malfattori e l'inutilità della satira, impotente a correggerli.

Fig. 109. – Salvator Rosa. Dal ritratto dipinto da lui stesso (tra il 1640 e il '49), ora nella Galleria Pitti.

In generale le *Satire* rosiane son prediche morali e luoghi comuni, ed anche pochissimo originali, perchè ispirate in più luoghi dai satirici contemporanei, e, specialmente, da Antonio Abati *(Frascherie)* e dal napoletano Giambattista Basile *(Pentamerone)*, il primo amico, il secondo autor preferito dal Rosa. Pel continuo uso degli apologhi, egli tien presente l'Ariosto. Salvo nei brani dove parla di sè stesso o dell'arte sua o dei suoi tempi; nel resto il Rosa riesce poco determinato nei concetti, confuso, disordinato, illogico. Egli salta da una cosa all'altra, e dice e ridice con pensieri poco formati ed elaborati: tutto foga, violenza, loquacità. La parte più riuscita delle sue *Satire* è quella in cui inveisce contro l'esagerazioni dei marinisti, " musiche rane ", quando la loro scuola, intorno al 1644, più imperversava (II, 250 sgg.):

E sete così grossi di legname,
Che non udite ognun moversi a riso,
In sentirvi lodar le vostre dame:
" Stelle gli occhi, arco il ciglio e cielo il viso,
Tuoni e fulmini i detti, e lampi i guardi,
Bocca mista d'inferno e paradiso „.
Dir che i sospiri son " bombe e petardi,
Pioggia d'oro i capei, fucina il petto,
Dove il magnano Amor tempera i dardi „.
Ed ho visto e sentito in un sonetto,
Di bella donna, a cui puzzava il fiato:
" Arca d'arabi odor, muschio e zibetto „.
Le metafore il sole han consumato,
E, convertito in baccalà, Nettuno
Fu nomato da un certo: " il Dio salato „.
Sin la croce d'Idio fu da taluno
Chiamata " legno santo „, e pur costoro
Sfidan l'autor dell'Itaco Nessuno.
E dell'amata sua con qual decoro
I pidocchi colui, cantando, disse:
" *Sembran fere d'argento in selva d'oro* „?
E chi può creder ch'uno ingegno uscisse
Dai gangani tant'oltre, e bagattelle
Così arroganti di stampare ardisse?
Le nostr'alme trattar bestie da selle,
Mentre le serba il ciel da' corpi sgombre:
" Biada d'eternità, stalla di stelle „!
E, a pensarlo, il pensier vien che s'adombre,
Fare il sol divenir: " Boia che tagli
Con la scure de' raggi il collo all'ombre „!

Nell'8° dei quali versi egli allude specialmente al più celebre dei marinisti, all'Achillini (al cui famoso e ricordato sonetto " Sudate, o fuochi „ accenna nella stessa satira ai vv. 628 sgg.), il quale in un sonetto per monacazione, dice appunto: " Lidia, le trecce sue, per cui diffonde L'aurea pioggia del crine „. Nel 21° par che alluda ad un G. B. Mamiani, un altro marinista, che nelle sue *Rime* (1620) ha per l'appunto un sonetto che comincia " Ne la selva gentil d'aurato crine Vidi fere vagar leggiadre e snelle „. I due ultimi versi finalmente sembran tolti ad un brano dei *Capriccia macaronica* (1639) di Maestro Stoppino, cioè Cesare Orsini, il più grande dei seguaci del Folengo, che, ben noto al Rosa, si ride anch'egli delle balordaggini dei marinisti: " Carnificem Auroram dicunt, quae mane resurgens, Nocturnas umbras lucis falsone trucidat „.

Il Rosa ce l'ha anche con i poeti lussuriosi e sporchi, come il Franco, autor della *Priapea*, il Tansillo pel *Vendemmiatore;* con i cruscanti che contrappongono il *Morgante* alla *Gerusalemme;* con i poeti berneschi (e il loro principe a capo) che fan soggetto delle loro poesie:

La *fava* con le *mele* e col *mellone*,
La *ricotta* coi *chiorzi* e con la *zucca*,
L'*anguilla* col *savore* e col *cardone*;

oppure le *mosche*, i *grilli*, il *ravanello*, le *rape*, le *cipolle* e il *mosto*. Anche pel Rosa, come per Dante, che qua e là tien presente, Roma è " cloaca vil del vituperio „:

E il fato istesso, che a innalzarti arrise,
Quel diadema faratti in mille pezzi,
Che la nostra credenza al crin ti mise.

Anche contro i cantanti, e in ispecie i " castrati „, invei, come il Rosa, cui per molti lati s'assomiglia, il marchese fiorentino Luigi Adimari (1644-1708), nato a Napoli, vissuto lontano da Firenze in esilio dal 1685 al 93, successor del Redi nella cattedra di lingua toscana allo Studio fiorentino, ed autor di drammi per musica.

Nella quarta delle sue cinque *Satire*, eleganti e corrette, scritte fra il 1692 ed il 1700, ma pubblicate postume (1716), egli è pieno d'indignazione giovenalesca contro le " cantanti „ che, " trasmutate in vacche „, " saccheggiano l'Italia „, tutta, " dall'Adria al Varo „, co' ceppi a' piedi e ne deve l'obbligo maggiore

Alla nefanda e sozza cantatrice.

Egli la segue alla toletta, al teatro, nelle visite, in pubblico e perfin nelle tenebre, e ne rivela gli artificî, gl'intrighi, la sfrontatezza e i vergognosi effetti. Nè la cedono alle " cantanti „ le donne nobili e le popolane, contro le quali egli, marito sventurato, si rivolge con una veemenza nuova nei satirici italiani (che contro il bel sesso han lanciato solo qualche dardo spuntato), sino a conchiudere, nell'ultima satira, inesorabile:

Chè se degna di lode è donna alcuna,
Tu non la vedi, ed io non la conosco.

Tutta codesta corruzione l'Adimari l'attribuisce principalmente all'irruzione dei lascivi costumi francesi, anzi parigini, in Italia, i quali concedono alle donne di preferire, nel " trattar i loro amori „, la lingua francese, " più bella, più leggiadra, più forte, più vezzosa „, alla propria, che spesso ignorano; e di spadroneggiare nella casa, ricevendo gli amanti e facendosi baciare da essi pubblicamente:

Per tutto è noto omai l'uso di Francia,
Che a Madama permette esser cortese
D'un bacio per saluto in sulla guancia:
Ogni donna d'Italia oggi è Francese!

Difetto dell'Adimari, come in parte del Rosa, è il mordere i vizi per le generali, la prolissità e il tono declamatorio.

Le tredici *Satire*, anche in terza rima, del rammentato Benedetto Menzini (v. fig. a p. 486) feriscono, invece, direttamente la corte e i cortigiani di Cosimo III, granduca di Toscana, circondato di furbi, faccendieri e Gesuiti che lo raggirano, facendone ciò che ne vogliono.

Tra i bersagliati più di continuo sono, con vari sopranomi, il medico Giovanni Andrea Moniglia, scrittore di drammi per musica, ed i suoi amici, il celebre bibliofilo Antonio Magliabechi (" Perchè dei libri il frontespizio ha letto, Si crede esser fra' dotti annoverato „) e Giovan Battista Ricciardi, che ricorderemo or ora poeta burlesco: pei raggiri de' quali il Menzini non aveva potuto ottenere una cattedra nello Studio pisano, ove il primo e l'ultimo insegnavano. Contro i Gesuiti che insegnano sciocchezze ai fanciulli, inveisce (come il Soldani) perchè essi, insieme col papa (Urbano VIII), perseguitano il Galilei:

Che ingiuria fa d'Onnipotenza al seggio
Il sol mobile o fisso, e chi ritrova
Di stelle intorno a Giove un bel corteggio?...
Colui che in duro esilio e miserando
Di Patmos giaceque in sconosciuta tomba,
" Amatevi l'un l'altro „ iva insegnando;
Ma nell'orecchie a voi mormora e romba
" Perseguitiamo i dotti „, e 'l popol matto
Sol per voi celebrar prende la tromba...
Sotto sembiante umil genti orgogliose,
Di parlar dolce e insanguinate zanne,
Qual diavol fu che qui fra noi vi pose?

Biasima i padri che, in opposizione alla natura e per risparmiar la dote, costringono le figlie a farsi monache: " povere ragazze „ che il poeta commisera, come non fa con le mogli vane, adultere, infanticide. Così pur deride i plebei carichi di onorificenze (facchini, timonieri di barche, concimatori di cavoli); i cortigiani che si tengon discendenti da antica nobiltà; i " marangoni „ (operai) che, creati nobili, metton cocchi, cavalli e servitori. Anch'egli (come il Rosa) dà addosso ai cattivi poeti, sieno essi i gonfi pindarici, i cui voli e il fraseggiare " spropositato e matto „ mette in ri-

dicolo; o i goffi marinisti che, disprezzando il Petrarca e i petrarchisti del 500, " bevono „

. . . . . le stemprate aurore,
Polverizzate stelle, e liquefatti
I cieli che d'ambrosia hanno il sapore.

Vien poi la volta dei filosofi che volevan passare per stoici, ma che, come il Moniglia, arricchivano a spese dei credenzoni. Altrove riprende la corruttela e i vizî dei preti: l'avarizia, la simonia dell'alto clero (allora la sorella di Innocenzo X vendeva i favori del papa: e monsignor Odescalchi, avendo al giuoco rinunciato in favor di lei una gran posta che gli spettava, si pappò il cardinalato e poi il papato!); e, come Erasmo nel *Funus*, la lor poca carità e pietà pei morti poveri; mentre con pompe e bugie circondano i cadaveri dei ricchi che lasciarono eredi chiese e conventi. Il poeta, per non andare a finire, quando morrà, sulla nuda terra, senza neanche un po' di paglia (come un certo povero cavaliere fiorentino della famiglia Adimari), ha già pensato di preparare " due soldi sotto il capezzale „! Bella descrizione della vita dei signori e del poco conto che facevan della poesia e de' poeti, è nella satira XI, che ha appunto quelle qualità drammatiche, che si desiderano nelle altre satire, e serve anche a meglio delineare il carattere del poeta e la poca sua fortuna nella vita di corte. Il Menzini, fra la " turba „ di gente che attende inutilmente, per quattr'ore, in anticamera, per aver udienza da un pezzo grosso della corte medicea infranciosata, è esposto all'ironica e oltraggiosa commiserazione di un servo arrogante, che si ride di lui, che insiste di esser ricevuto tra i primi, mentre il signore si fa comodamente arricciare i baffi, leggere i dispacci e rappresentare una commedia!! Per far fortuna con quella gente sciocca e boriosa ci vogliono i furbi, gli adulatori, i vigliacchi, ed il poeta che non si sente da tanto, lascia volentieri il passo a costoro. E, mentre tutti gli altri uomini fanno voti al cielo per diventar ricchi e potenti, egli non chiede altro a Dio, che di veder distrutti i bricconi:

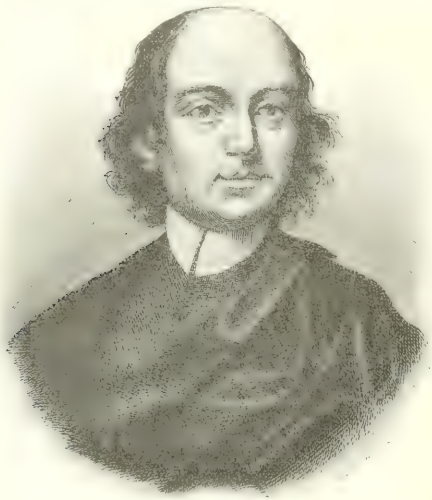


Fig. 110. - Benedetto Menzini. Il suo ritratto, riprodotto nelle *Opere*. Firenze, 1731.

Anzi ch'io moia,
Fa', Signor, che squartati i furbi veggia.
E mi contento d'essere il lor boia.

La maniera satirica del Menzini, " acerba, stizzosa, violenta, e che di rado ha grazia, di radissimo quella lepida urbanità, ch'è l'ultima perfezione della satira „ (Giusti), è un bell'impasto dell'alta bile di Giovenale con quella più

concentrata e più fremente di Persio. La sua ira (come quella del Soldani) ricorda qua e là quella di Dante, ch'egli avea amorosamente studiato, e che, fornendogli anche le " rime aspre e chioccie „ e voci plebee e scurrili (per le quali ricorse anche all'Aretino), lo salvò dalle gonfiezze e stranezze dei pindaristi e dei marinisti. La sua satira è quasi costantemente acre e violenta, quasi tutta fiele e aceto, ed assai poco originale: qualche volta più che i vizî, ha il torto di colpire, sotto allusioni più o men velate, gl'individui. In generale il Menzini è troppo monotono.

3. Son quasi tutte personali anche le diciassette *Satyrae* latine di " Quinto Settano „, cioè di Lodovico Sergardi (1660-1726). Patrizio senese, uomo franco e leale, visse a Roma, dal 1684, nella corte allegra, fastosa e dotta, tutta maldicenze e pettegolezzi letterari, del cardinal-nipote Pietro Ottoboni, di cui era segretario, e coprì anche uffici nella corte pontificia. Fu però indipendente, ed aborrì dallo stato sacerdotale (non fu mai prete, benchè chiamato " monsignore „: ebbe forse solo gli ordini sacri), inclinato com'era al militare. Amico del Mabillon e di altri illustri scrittori francesi, apparteneva anche all'Arcadia, alle cui idee di opposizione all'esagerazione e all'ampollosità nella poesia partecipò. Recitando alcune delle sue acclamate poesie italiane o latine in quell'accademia, ebbe a notare qualche sgarbo da parte del pontefice massimo dell'assemblea, il Gravina, e dei suoi seguaci. Questa la cagione, secondo il poeta (VII), dell'odio nato fra lui e il critico calabrese, e l'origine delle violentissime *Satyrae*, al qual genere si sentiva già fortemente inclinato per natura e spinto dalla generale corruzione romana nella vita e nelle lettere.

Le *Satyrae* latine di L. Sergardi o G. C. Corsini

Scritte tra il 1685 ed il 1697 e divulgate con lo pseudonimo di Quinto Settano, hanno un unico bersaglio, e rappresentano Gian Vincenzo Gravina, sotto il nome di Filodemo o di Bione, sempre con sentimenti o falsi o esagerati, quali almeno non professò mai l'autore della *Ragion poetica*, ritratto ivi con arte somma e squisita, come ateo e corruttore di ogni sana morale. Il Settano non lo abbandona mai e ce lo descrive tentante d'iniziare altri alle sue massime; sempre vanaglorioso e ciarlatano, durante le passeggiate, nel carnevale romano, nelle sale patrizie, sulla cattedra, nell'accademia, e financo sul suo letto, moribondo. Nè critica le opere letterarie, ed in ispecie le egloghe e le tragedie. Secondo il Settano, il Gravina era biasimevole perchè inculcava ai giovani l'ipocrisia, l'impostura, l'uso di citare parole greche e strane, e di adoperare metafore esagerate e ridicole, mentre disprezzava i petrarchisti e i marinisti, non che i classici latini e l'antichità in generale e l'autorità loro! Ma, per fortuna, son troppo note le idee letterarie del Gravina per potergliene attribuire quest'altre; ed è pur noto che il critico calabrese avea un solo gran difetto: un'orgogliosa, forse eccessiva, intolleranza; ma il Settano, acciecato dal suo odio, giunse perfino a proporre al papa, Innocenzo XII, di sbarazzar Roma e l'Arcadia di quel corruttore.

Più bella e più interessante di tutte è la XV (1086), in cui si ha una piacevole descrizione dell'inferno, del tutto diversa da quella solita dei poeti. Caronte, che lo ritiene il maggior poeta dopo Lucilio, e lo conduce per lo Stige, gli mostra i *jettatori* (così a Napoli gli uomini di malaugurio), gli *spagnini* (così a Roma i chiericozzi in cerca di cibi nelle famiglie nobili), i *paglietta* (avvocati imbroglioni), gli scrocconi, i cortigiani, gli avari, i bacchettoni, ecc. ecc. Passato quindi ai Campi Elisi,

è preso per un aristotelico, e sarebbe stato fischiato e battuto dagli antichi filosofi, se Harvey, Bayle, Borelli, Copernico e Galileo non l'avessero fatto conoscere per un dei loro. Ivi incontra Redi col *Bacco in Toscana* e un nugolo di mosche, farfalle ed altri insetti; il Malpighi che reca in mano un uovo fresco, allora tolto di sotto la chioccia, per sorprendervi il mistero della generazione; Cicerone, che critica per lo stile arcaico lo *Specimen juris* del Gravina, e dà la palma al latino sul greco; Ovidio che recita l'*Orlando Furioso*; Virgilio che abbraccia il Tasso; Dante che discorre con Omero; il Petrarca, circondato da una moltitudine di cigni rauchi e stridenti (i petrarchisti e cruscanti). Finalmente s'imbatte in Giovenale, il suo poeta, che lo incuora alla grande impresa e lo invita a far parte della compagnia dei satirici classici, Lucilio, Orazio e Persio, ond'egli è *Quintus Sectanus*, cioè il quinto satirico latino.

E di fatti il Sergardi, poeta di un contenuto tutto moderno, per la forma procede interamente da Giovenale e da Orazio: il primo gli ha dato l'irruenza feroce dell'invettiva, la cruda amarezza del sarcasmo, l'atrocità della descrizione, la potenza coloritrice dello stile; l'altro il lepore, l'urbanità, la filosofica tolleranza dello stile. E dall'ultima satira si scorge anche che il Sergardi non ebbe per unica mira il Gravina. I tempi e la società romana sono da lui staffilati nell'eccessivo lusso dei grandi ufficiali ecclesiastici; nella vanità dei cardinali e dei pontefici; nella corruzione, ignoranza e ciarlataneria dei preti e dei frati che penetrano nelle famiglie e le corrompono; nella insolenza, alterigia e infingardaggine del patriziato romano, curante solo di cavalli e carrozze; nella civetteria e nella spudoratezza delle donne, ecc. ecc.

Il Settano veramente non era stato l'unico satirico latino del secolo XVII. Ebbe, in fatto, due prossimi precursori nel pistoiese Nicola Villani (1590-1636) che compose due satire contro l'ipocrisia degli ecclesiastici del tempo (i Gesuiti), l'avidità dei principi e la loro condotta verso i sudditi ed i poeti in ispecie: e nel già rammentato Federico Nomi, autore di 16 satire, pubblicate, lui vivente, a Leida nel 1703 dal Gronovio, e dedicate al Redi, al Filicaja, al Leibnitz, al Grevio. Ora in una satira del Nomi si ritrova il racconto d'un viaggio fatto dall'autore nell'inferno e non è improbabile che questa satira fosse conosciuta dal Settano: il quale superò tutti e per l'arte e per aver saputo con felicità maravigliosa accomodare il latino più purgato alla significazione di usi e di invenzioni moderne. Mirabile per vivacità e naturalezza è, fra le belle descrizioni, quella dell'interno d'un caffè, nella quale, tra i numerosi alterchi dei politicanti e sfaccendati, son ritratti assai bene i sorseggiatori della bevanda:

Bombycina mappa
Implicat his laevam, summis digitisque tenebant
Fictilia, et tumidis sufflabant pocula buccis,
Pocula ab oclysio multum laudata tyranno.
Cursitat huc illuc calidus institor undae
Excutiens loculos; et vafra callidus arte
Observat madidum labrum nigramque salivam.

Nè mancano le caricature dei versi del Guidi e del Rolli. Le satire del Sergardi, tradotte in italiano, corsero ammirate per l'Italia e per l'Europa, ed ebbero nel secolo XVIII due mediocri traduzioni italiane in terzine, una anonima (1707),

l'altra del senese Girolamo Pallini (1756-8), e, nel secol nostro, una terza, in versi sciolti, dell'abate Melchior Missirini (1820). Nè mancò ad esse un buon imitatore in quel gesuita piemontese, Giulio Cesare Cordara (1704-85), di Alessandria, che si chiamò " Lucio Settano „ e " figliuolo di Quinto „. Nel 1737 pubblicò quattro sermoni contro i ciarlatani grecizzanti (*De tota graeculorum huius aetatis litteratura*), contro, cioè, Domenico Lazzarini, professore a Padova, e il poligrafo toscano Giovanni Lami, affettanti grecità e scienza; e in essi finse d'insegnare come si formi un grecista o un letterato alla moda. Corsero anch'essi stampati, ammirati per tutta Italia, e furono, probabilmente, fra i precedenti più immediati e diretti del *Giorno* pariniano.

Non meno acre del Sergardi fu il suo contemporaneo Bartolommeo Dotti (1651-1713), bresciano, nato a Valcamonica, nelle sue 52 mordacissime satire (alcune delle quali in dialetto veneteggiante) sulle turpitudini, le viltà e le ipocrisie della Venezia sulla fine del secolo XVII. È notevole ch'egli adoperò per metro in preferenza la quartina di ottonari rimati alternativamente, facili, ma anche spesso sciatti. La sua intemperanza nello staffilare a sangue le persone, facendone anche il nome, gli procurò seri guai, come bastonate, prigione e finalmente tre pugnalate che lo condussero alla tomba. Anche le sue satire, che andavano attorno manoscritte, furono pubblicate dopo la sua morte a Parigi nel 1757. Troppo familiari e triviali, hanno ora sola importanza storica.

Prima del Cordara il bolognese Jacopo Martelli, che meglio conosceremo come tragico, sotto il nome di " segretario eliternate „ aveva insegnato in sette satire (1717) ad un baron di Corvara come diventar poeta e parer letterato. Ed anche in esse il tono ironico didascalico è quello del Parini.

4. Intanto anche la poesia giocosa e bernesca, modificata nel Cinquecento dal Caporali, era stata coltivata nei secoli XVII e XVIII specialmente nella Toscana. Il toscano Marco Lamberti († 1637), prete scapigliato, scrisse rime burlesche specialmente contro gl'ipocriti. Il fiorentino Francesco Rùspoli (1572-1625) fu autore di briosi sonetti burleschi, in cui son messe alla berlina alcune note persone di Firenze, fra le quali il musicista Jacopo Peri. Il già ricordato Giambattista Ricciardi (1623-1686), pisano, amico del Rosa e tanto tartassato dal Menzini, ebbe anch'egli di mira nelle sue poesie oscene, piacevoli e satiriche, gl'ipocriti e bacchettoni toscani. L'altro fiorentino Alessandro Allegri (1560-1620) fu scrittore di rime piacevoli e piene di brio, ma pregiate ora solamente per la lingua. Il gubbiese Antonio Abati († 1667) è autore delle bizzarre *Frascherie* (1651), miste di prosa e di versi, che in sostanza son satire, come le quattro *Egloghe* che Giambattista Basile disseminò nel suo *Pentamerone*, le une e le altre imitate, come abbiam visto, dal Rosa, amico del primo ed ammiratore del secondo. Il fiorentino Antonio Malatesti († 1672), pubblicò una raccolta di enigmi o indovinelli intitolata *La Sfinge* (1640), quasi tutti sonetti. Ma più celebri fra questi ed altri burleschi della Decadenza furono questi quattro: Giovan Battista Fagiuoli (1660-1742), fiorentino, di cui parleremo fra i commediografi, autore di facili rime piacevoli; un altro gubbiese, Giovan Francesco Lazzarelli (1621-

La poesia giocosa, erotica, satirica e bucolica.

Fig. 111. — Vignetta del *Batino* di Francesco Bracciolini (secondo un disegno originale di A. Baratti, riprodotta nelle *Quattro elegantissime egloghe*, Venezia, 1760).

1693), ne' suoi spiritosi, arguti, equivoci ed osceni sonetti satirici contro il lucchese Bonaventura Arrighetti, i quali dal soprannome dato a costui (*Don Ciccio*) intitolò *Ciccide* (1691); finalmente l'autore del *Ricciardetto*, Niccolò Forteguerri (1674-1735), le cui *Rime piacevoli* (1765, 1777), quasi improvvisate, hanno brio e umor satirico, e son dirette in ispecie, come alcuni luoghi del poema, contro i corrotti costumi della corte romana e gli ordini monastici.

La poesia contadinesca, coltivata tanto saporitamente nel Quattrocento, dal Medici e dal Pulci, ebbe, nel Seicento, fra gli altri, un ottimo cultore nel fiorentino Francesco Baldovini (1634-1716), le cui celebri stanze del *Lamento di Cecco da Varlungo* (1694) ebbero numerose edizioni e un commento da Orazio Marrini. Dopo quelle eleganti e varie del Baldi (v. a p. 390), una delle più belle egloghe di questo periodo è quella intitolata il *Batino* (1618: v. la fig. qui sopra) del ricordato poeta pistoiese Francesco Bracciolini.

3. La Drammatica nel periodo della Decadenza.

I. **La tragedia.** — 1. Tragedie di soggetto sacro, mitologico e storico. — 2. Tragedie di P. Bonarelli, di C. Dottori, di G. Delfino e di A. Caraccio. — 3. Il teatro tragico di G. V. Gravina e di P. J. Martello. — 4. La *Merope* di S. Maffei; e le tragedie di A. Conti. — 5. Drammi religiosi e gesuitici.

II. **La commedia.** — 1. Commedie del Seicento. — 2. Il *Don Pilone* e la *Sorellina di don Pilone* di G. Gigli. — 3. Il teatro comico di G. B. Fagnuoli e di J. Nelli; ed altri commediografi della Decadenza. — 4. La commedia dell'arte nel secolo XVII.

III. **Il dramma pastorale.** — 1. La *Filli di Sciro* di G. Bonarelli e la *Rosa* di G. C. Cortese.

IV. **Il melodramma.** — 1. Origini del melodramma; i melodrammi di O. Rinuccini. — 2. Il melodramma del Seicento in Italia e oltre Alpi; il melodramma storico di S. Stampiglia, P. Pariati e A. Zeno. — 3. P. Metastasio; i melodrammi e gli oratorî; i successori. — 4. Il melodramma buffo a Napoli.

I.

NUMEROSISSIME le produzioni drammatiche della Decadenza; poche le tragedie e le commedie che possano stare accanto alle cinquecentistiche: ma " nessun poeta drammatico di tanto ingegno e di tanto grido da imprimere un indirizzo vigoroso e durabile all'arte nazionale „ (Bertana). Nel secolo XVIII la tragedia e la commedia furono sotto l'influsso diretto o indiretto della drammatica francese, finchè non sorsero l'Alfieri e il Goldoni a dare alla tragedia e alla commedia una fisonomia tutta italiana. Al Seicento si deve però principalmente il sorgere del melodramma, creazione tutta nostra, che, portato al suo massimo sviluppo dal Metastasio, corse allora per tutt'i teatri delle nazioni civili.

Tragedie di soggetto sacro, mitologico e storico

1. La maggior parte delle tragedie del Seicento son di soggetto sacro, il solo, oltre l'antico e il mitologico, che, sotto la sospettosa dominazione spagnuola e la revisione de' Gesuiti, padroni dei dominanti, potesse trattarsi impunemente. Accreditando le favole più assurde, le opinioni più erronee, i tragici del Seicento posero sulle scene màrtiri, santi, penitenti, vergini; e riuscirono freddi e senza interesse, perchè in quei soggetti, pur tragediabili, chiusi negli stretti limiti delle opinioni contemporanee, l'arte non era libera. Si ricordano del francescano Don Cataldo, o fra Bonaventura Morone, di Taranto, il *Martirio di Santa Giustina* (1602), *Il Martorio di Cristo* (1611), l'*Irene* (1618) ecc.: sacre rappresentazioni letterarie, che fiorivano accanto alle popolari, più atte a muover la pietà che l'interesse degli spettatori. Nella seconda, la meno cattiva sua tragedia, egli è riuscito meglio dei suoi predecessori cinquecentisti e imitatori contemporanei. — Superiore al Morone, lo scienziato napoletano G. B. Porta, che

abbiam visto tra i migliori commediografi del Cinquecento (v. p. 359), per la sua tragedia *Il Giorgio* (1611), ove, ad imitazione dell'*Ifigenia in Aulide*, l'eroe cristiano salva dal mostro una fanciulla d'un paese d'Oriente.

Nel 1613 era rappresentata a Milano una tragedia lirica: l'*Adamo* del fiorentino Giambattista Andreini (1587-1652), celebre attor comico, figliuolo della non men celebre Isabella (v. pag. 505), e autore di poemi, commedie e tragedie stravaganti e romanzesche, alla foggia del teatro spagnuolo, allora dominante in Italia. L'*Adamo* ha, quindi, anch'esso personaggi celesti, infernali, allegorici, ma deve la sua celebrità alla credenza ch'esso abbia fornito al Milton la prima idea del *Paradiso perduto*. Fra le tragedie del veronese Bartolommeo Tortoletti (1560-1647), la migliore, ma più fredda, è il *Gionata* (1624). Condannato a morte dal disgraziato padre Saul, per avere, trasgredendo al suo ordine di non mangiare prima del tramonto del sole, assaggiato un po' di miele, egli vien salvato da Dio per opera di Samuele.

Di soggetto mitologico e storico sono, dello stesso Della Porta, la *Penelope* e l'*Ulisse* (1614); del genovese Ansaldo Cebà, che abbiam ricordato fra i lirici, l'*Alcippo*, tratto dalla storia spartana, e con i cori anacreontici cantati in fin d'atto; e le *Gemelle di Capua*, che all'insaputa l'una dell'altra si dànno ad Annibale, ma, abbandonate dal conquistatore alla sua partenza da quella città, esse si svelano reciprocamente il loro intrigo, credendosi ciascuna la preferita, si avvelenano e si scannano (secondo il sistema giraldiano e speroniano) dinanzi al fratello ed alla madre; del Bracciolini, che abbiam ricordato fra i poeti eroicomici, l'*Ercandro* (1612), l'*Arpalice* (1613) e la *Pentesilea* (1614), che non mancano di una certa passione e di un certo movimento nel dialogo; ma lo stile, con le solite antitesi e gli ornamenti lirici, mal si adatta alla tragedia, che lo vuol facile e rapido.

Soggetti moderni trattarono, provandosi nella drammatica, anche i due principi della lirica del secolo XVII: ma tutt'e due hanno una poco esatta idea dello stile tragico, il Chiabrera nell'*Erminia* (1622), il Testi nell'*Isola d'Alcina* (1636), nell'*Arsinda*, incompleta, ed in altri frammenti. Nell'*Alcina*, composta per ordine del duca Alfonso, e quindi in lode della corte estense, il Testi mise in iscena gli amori di Ruggiero con Alcina e Bradamante: ma trattò quel soggetto molto melodrammaticamente e con un metro più piacevole (endecasillabi e settenari rimati), perchè egli credeva (così fa dire nel prologo all'Ariosto, da cui prende il soggetto) che, più che con gli orribili macelli, la scena italiana debba commuovere con la rappresentazione delle dolci pene dell'amore.

Fra quelle, pur di soggetto moderno, è bene ricordare, per la sua specialità, anche *La prima di Scotia* (1604) di Carlo Ruggeri, che è, dopo quella del filosofo Campanella (1598), perduta, la prima, ma non la migliore tragedia italiana su Maria Stuarda: dedicata al cardinale Carlo Spinelli, è piena di sentimento cattolico e d'odio contro gli eretici. Migliore di questo e di altri drammi successivi sullo stesso soggetto, è quella omonima (1628) del romano Federigo della Valle, che aveva scritto anche altre tragedie cristiane. Il *Tancredi* (1612) del bolognese Rodolfo Campegi (1565-1624), come l'altre tragedie omonime del Cinquecento (p. 346), è ricavato dalla novella prima, giornata I, del *Decameron*, e fu più volte ristampato.

Fra tutte le infinite tragedie che produsse il Mezzogiorno d'Italia nel secolo XVII, son più meritevoli di esser ricordate la *Belisa* (1664) del napoletano Antonio Muscettola († 1679), duca di Spezzano, che abbiam nominato tra i men peggiori lirici del Seicento (v. p. 472); ed il *Demetrio* (1628) del cosentino Girolamo Rocco, che vi mostrò regolarità, situazioni naturali e notevoli per effetti tragici. Più celebrità di quest'ultima tragedia che il Rocco aveva dedicato al cardinale Sforza Pallavicino, ebbe l'*Ermenegildo* (1644) di costui. Romano e gesuita, che vedremo miglior prosatore e storico del Concilio di Trento, il Pallavicino, come drammaturgo, ebbe fama superiore al suo merito, chè quella tragedia è piena di futilità rettoriche, e, più che per l'arte, fu celebre pel suo zelo religioso, e perciò rappresentata dagli alunni dei Gesuiti. Col Pallavicino, adottò lo stesso sistema di versificazione adoperato dal Testi, un altro gesuita, più celebre drammaturgo, il siciliano Ortensio Scamacca (1562-1648), nato a Lentini. Le sue tragedie, circa cinquanta (1632-48), son sacre e profane. Nelle prime, i cui soggetti son tolti dalla Bibbia e dagli atti dei Martiri, egli volle, " ad onore della religione nuova e per educare nel popolo il sentimento religioso „, rifare i capolavori del teatro greco (ch'egli, siciliano, considerava come nazionale), traducendo o imitando pedissequamente e prolissamente, sebbene regolarmente, i drammi di Eschilo, di Sofocle e d'Euripide; ma riuscì languido nell'azione e freddo nel dialogo. Più importanti e men difettose le profane, che han per soggetto avvenimenti moderni attinti alla tradizione popolare: come l'*Amira*, d'argomento arabo; il *Boemondo*, sur un'antica tradizione di Roberto Guiscardo: il *Matteo da Termini*, d'argomento svevo; e perfino una tragedia intitolata *Orlando Furioso*, che ha identica provenienza dell'*Eufrasia*, la quale è ricavata dall'episodio di Isabella del XXIX canto del poema ariostesco.

Tragedie di P. Bonarelli, di C. de' Dottori, di G. Delfino, e di A. Ceraccio

2. Due tragedie celebri di questo periodo, sempre con l'anzidetta versificazione, sono il *Solimano* dell'anconitano Prospero Bonarelli (1588?-1659), fratello di Guidobaldo, che troveremo autore di un non men celebre dramma pastorale, e lui stesso scrittore di favole pastorali, commedie e melodrammi; e l'*Aristodemo* del padovano Carlo de' Dottori (v. p. 452). Il *Solimano* (1619) ebbe numerosissime edizioni nel secolo XVII e fu pur rappresentato ad Ancona (1626).

La moglie di quel sultano, per serbare il regno al figliuolo, Selim, cerca di perdere Mustafà, altro figliuolo di Solimano e d'altra donna; ma Mustafà è proprio Selim che la madre non conosce, se non nel momento che è condotto al supplizio, allorchè ella stessa si procura la morte col veleno: situazione terribile e più che altra mai tragica e patetica, ma mal preparata e guastata dalle circostanze alquanto romanzesche.

Per l'*Aristodemo*, ricalcato sull'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, il Dottori fu celebrato fra i primi tragici d'Italia, ed anch'oggi, nonostante i suoi difetti, va ammirato per un profondo sentimento drammatico e per gran forza d'affetto in qualcuno dei personaggi.

Uno di questi è Amfia, moglie del protagonista e madre di Merope, la quale, quantunque vergine e della schiatta degli Epitidi, era stata risparmiata dall'oracolo

che aveva scelto, vittima espiatrice di un sacrilegio commesso dai Messeni, Arena, figlia di Licisco, e pur della stessa famiglia, per esser sacrificata. Se non che Licisco fugge con la figliuola, e Aristodemo, per ingraziarsi il popolo, da cui sperava essere eletto re, offre egli stesso, in luogo della fuggita, la propria figliuola, che inutilmente la madre ed il fidanzato cercano di salvare, ma mentre essa muore sotto il ferro paterno, giunge Licisco, affermando che anche Arena è figliuola di Aristodemo, sicchè costui, pieno di rimorsi e di spavento, s'uccide sopra il corpo della sua Merope.

All'istesso soggetto, conoscendo la tragedia del Dottori, s'ispiraron poi, come vedremo, Agostino Paradisi e Vincenzo Monti.

D'una certa celebrità godettero pure le tragedie, edite postume, *Cleopatra*, *Lucrezia*, *Creso* e *Medoro* (1730) del cardinale Giovanni Delfino (1617-1699), patriarca d'Aquilea e senator veneziano. Esse hanno uno stile nobile, grave e corretto, non senza i soliti ornamenti rettorici del tempo; e in particolare si fanno notare, fra le altre, per le frequenti e lunghe sentenze messe in bocca ai personaggi. — La stessa situazione che offre la madre di Mustafà nel *Solimano* del Bonarelli, fu ripetuta dal barone Antonio Caraccio (v. p. 440) nel suo *Corradino* (1694), ove i contemporanei ammirarono specialmente il carattere dei due protagonisti.

Federigo e Corradino, rinnovando l'antico eroismo di Pilade ed Oreste, producono effetti patetici. Se non che il Caraccio snaturò la storia: il suo Corradino non è già il figlio di Corrado IV e di Elisabetta di Baviera, ma un Federigo, figliuolo di una Beatrice che, futura moglie di Carlo d'Angiò, l'aveva avuto da Enrico figlio di Federigo II e l'aveva mandato, per porlo in salvo, alla contessa d'Olanda; ma, rapito durante il viaggio, era stato scambiato dal suo custode con Corradino che veniva condotto al padre, in Provenza. Di modo che Beatrice persèguita e fa condannare da Carlo d'Angiò il proprio figliuolo e non lo riconosce che al momento in cui egli vien giustiziato.

Il teatro tragico di G. V. Gravina e i suoi rapporti col Maffei.

3. La tragedia del Caraccio, poco conosciuta al suo tempo, era invece molto lodata dal Gravina (v. p. 468), perchè, non avendo nessuno dei difetti ch'egli rimproverava alle tragedie contemporanee, turgide, deliranti, puerili e stravagantemente romanzesche, era semplice, verisimile e naturale, nè calcata sull'*Edipo* di Sofocle, che, secondo il critico calabrese, era stato, con " l'agnizione di un figlio sconosciuto e l'acquisto di cosa smarrita „, unico modello " ai novelli tragici, li quali vanno sempre in traccia delle invenzioni più incredibili, e più lontane dal vero e dalla natura, nè credono aver tragica materia senza qualche cosa perduta e poi ritrovata, e senza personaggio obbliato e poi riconosciuto „. Come se il teatro greco (soggiungeva), oltre l'*Edipo*, non avesse altri tipi di tragedie, le quali " hanno ancor esse e possono avere le lor proprie e distinte virtù, con uguale insegnamento e commozione d'affetti „. Una riforma del teatro italiano volle tentarla appunto il Gravina con la pubblicazione del suo trattato contro i moderni tragici intitolato *Della tragedia* (1715), che ricorderemo in seguito.

Ammiratore non cieco dei classici, egli proclama unica salvezza dell'arte l'imitazione del vero e lo studio della natura, unito a quello dei capolavori antichi che la rappresentano; consigliando ai tragici di serbare il costume e il carattere del popolo che mettono sulle scene, di adoperare uno stile nobile e

dignitoso, e metri diversi ad esprimere i diversi affetti dell'animo. Ma prima di pubblicare il suo trattato, egli aveva voluto dare, non trovandone alcuno bell'e pronto, un esempio proprio di tragedie, nelle quali riteneva " dell'antico quanto può piacere al presente „, e " del presente quanto non può nuocere alla ragione „. Ma alle sue cinque tragedie, il *Palamede*, l'*Andromeda*, il *Servio Tullio*, il *Papiniano* e l'*Appio Claudio*, pubblicate nel 1712, egli non applicò affatto le teorie esposte e nel libro *Della Tragedia* e in altre sue opere critiche. In tutte quelle tragedie manca l'azione, l'intreccio, il nesso di scene, ecc.: insomma ogni qualità drammatica; e in alcuni dei personaggi (Palamede, Proteo, Servio Tullio, Valerio) il Gravina non fece che ritrarre sè stesso con tutte le sue passioni e le sue opinioni: onde a ragione i contemporanei ci videro un fine tutto personale. Adoperò, in fine, pel primo, come versi tragici, i giambi dimetri e trimetri, gli anapesti, gli asclepiadei, i ferecrazi, che poi non furono usati da nessuno. Riusciron fredde e prosaiche e fecero ridere. Ora si fanno solo notare pel costume e il carattere della vita greca e romana, ricavati dallo studio delle lettere e delle leggi, ed assai bene ritratti e mantenuti, come nell'*Appio Claudio*, lo spirito tribunizio dei Romani. Ma in uno dei prologhi di esse, egli si diceva " nuovo instaurator della tragedia „, e, fatto un quadro dei drammi del tempo (" Accidenti nati senza origine, Accompagnati da veleni e carceri, Abbattimenti, anelli, bende e lettere „), affermava rievocata la tragedia " del saggio Trissino „ e ridotto " al mondo il genio greco „. Quel " prologo „ venne messo in ridicolo dal napoletano Niccola Capasso, che, dopo il Settano, fu il più feroce avversario del Gravina, e che molto argutamente affermò nel suo dialetto che a formare quella tragedia il calabrese non aveva fatto altro che chiamare quattro testimoni, quanti ce ne vogliono per stipulare un atto pubblico, e far dire loro " tre parole per ognuno, quante bastano per raccontare il fatto „. La glaciale accoglienza degli Italiani indusse il Gravina a tradurre alcune delle vecchie tragedie e comporne qualche nuova in latino: così lo avrebbero giudicato gli stranieri.

L'Italia, intanto, non avea ancora un poeta tragico nè un repertorio nazionale. Sin dalla fine del Seicento si era cominciato a tradurre tragedie francesi, che piacquero molto al nostro pubblico (specialmente al bolognese), ridotte, nei così detti " travestimenti „, in prosa, in tre atti, e del tutto alterate nella fisonomia e nell'assetto.

Ed appunto in Bologna " arse di scorno „, vedendo occupato il teatro italiano da una nazione straniera, e stabilì di diventare autore tragico, eccitatovi anche da dotti amici, solleciti del decoro nazionale, il bolognese Pier Jacopo Martello (1665-1727), fecondo verseggiatore di poemi, satire e poesie varie, dotto professor d'eloquenza nella patria, poi segretario del cardinale Aldovrandi, che seguì nei suoi viaggi per la Spagna e la Francia. Sincero ammiratore del teatro tragico francese (non cieco imitatore, quale fu detto sinora), del quale non approvò tutt'i canoni, nè stimò l'arte in tutto ragionevole e perfetta, il Martello seppe " conservare un'autonomia, relativa sì, ma incontrastabile. Gli è che tra la forma d'ingegno e di sentimento del Martello, e lo spirito degli autori da lui ammirati, non era possibile un intimo accordo. Lo studio dei Francesi non alterò che in piccola parte la sua fisonomia individuale e paesana; la magniloquenza eroica del Corneille e la delicatezza psicologica del Racine non lascia-

rono che tracce superficialissime nel suo teatro „ (Bertana). D'indole gioviale e realistica, non mantenne neanche il decoro delle tragedie francesi, e si abbandonò a ispirazioni del tutto borghesi con una tinta anche di comicità e di satira, come nelle sue tragedie di soggetto romano (*Morte di Cicerone*, *Quinto Fabio*, ecc.). In generale le sue opere si possono dire " tragedie in maniche di camicia „. Fa eccezione pel gusto e pel sapore francese, benchè neanche di un tipo molto puro, la *Perselide*, di soggetto musulmano, che è ritenuta da alcuni come la più tragica e commovente delle sue tragedie, e in cui dipinse (come il Racine nel *Bajazet*) caratteri e passioni di quei popoli orientali. Dai Francesi veramente ei non tolse che il verso, l'alessandrino, che riprodusse, per l'effetto non per la misura, col vecchio verso romanzo di quattordici sillabe, adoperato in Italia da Cielo d'Alcamo, e che, pur usato dallo Speroni, ma diviso in due, nella *Canace*, prese poi il nome del nuovo introduttore (martelliano). Criticato come poco adatto alla tragedia, questo verso non fu poi quasi mai adoperato dai tragici posteriori e solo qualche volta dai comici, come dal Goldoni e da qualche moderno.

La Merope e i S. Maffei

4. Il verso martelliano non piacque nè al Gravina nè ad un amico suo, un grecizzante come lui e geloso della tradizione tragica italiana del Cinquecento, al veronese Scipione Maffei (1675-1755), vario e fecondo ingegno, di molta letteratura, socio delle Accademie di Parigi, Londra e Berlino. La sua unica tragedia sur un vecchio soggetto trattato già nel secolo XVI, come abbiam visto (p. 342), da tragici mediocri, la *Merope*, fu scritta in circa due mesi, pel " desiderio di mostrare al mondo che l'Italia era capace di produrre ottime tragedie „. Rappresentata la prima volta il 12 giugno 1713 e pubblicata l'anno seguente, se non " la prima bella tragedia che abbia fatto provare agl'Italiani lo sconosciuto piacere delle lagrime „ (Salfi), come fu detta, è di certo la più famosa tragedia italiana anteriore a quelle dell'Alfieri, e l'unica del Settecento che fosse celebre anche fuori d'Italia.

A Merope, vedova di Cresfonte, re di Messene, e futura sposa dell'uccisore di quest'ultimo, e usurpatore del trono, Polifonte, era riuscito di mettere in salvo l'unico figliuolo rimastole de' tre suoi; quando un giorno le è condotto dinanzi un giovinetto reo d'omicidio, che dice chiamarsi Egisto e d'aver ucciso e gettato nel fiume un ribaldo che voleva impedirgli il passo sul ponte. Il pietoso racconto commuove particolarmente la regina, che ottiene da Polifonte non giudichi ancora, ma faccia custodire il giovinetto. Intanto a Merope, cui è giunta segretamente la nuova che il figliuol suo si è allontanato dallo zio Polidoro, suo tutore, vien il sospetto che l'ucciso possa essere il figliuol suo, e questo conferma terribilmente una gemma che Egisto dice tolta al dito dell'ucciso, e che è proprio quella ch'ella avea consegnata a Polidoro perchè ne adornasse il figliuolo suo quando fosse adolescente. Grida e costernazione della madre (di cui Polifonte segretamente gode, perchè, morto l'erede, è più sicuro sul trono), la quale infuria contro il giovinetto, che per lei è ormai l'uccisore del figliuolo, e lo vuol assolutamente morto; e mentre Egisto, ignaro di questo mutamento nell'animo di lei, le si avvicina per manifestarle la sua riconoscenza per la salvata vita, ella lo fa prendere e legare. Il giovinetto, allora, pieno di stupore, le rivolge la sua parola sempre piena di gratitudine:

E perchè mai fuggir dovrei? Regina,
Non basta adunque un sol tuo cenno? Imponi,

Spiegami il tuo voler: che far poss'io?
Vuoi che immobil mi renda? Immobil sono.
Ch'io piega le ginocchia? Ecco, le piego.
Ch'io t'offra inerme il petto? Eccoti il petto.

Interrogato del suo delitto, pronunzia, atterrito, il nome dello zio, facendo cadere, pel momento, dall'animo di Merope ogni sdegno; ma, liberato da Polifonte, i sospetti ed il furore crescono nell'animo di lei che lo vede protetto dall'usurpatore. Incontratolo allora nuovamente, ella, armata d'una scure, gli si avventa per finirlo, allorchè le si fa avanti lo zio Polidoro che si fa riconoscere e in quel giovinetto svela a Merope il figliuolo di lei, e ad esso appartenente quella gemma, non all'ucciso. Intanto, Polifonte, mentre si accinge a celebrar le sue nozze con Merope, vien trucidato da Egisto, omai conscio di tutto, e Messene è liberata dal tiranno.

Il Maffei ebbe di mira specialmente di bandire dalla tragedia gli amori, di cui eran piene le tragedie italiane del tempo, imitate dalle francesi, " d'ordinario „ raggirantisi " sugli amori „, perchè " tale passione non è atta a commuovere che una piccola parte degli uditori „. Ed il pubblico si commosse a quella tragedia senza amori, che avea un lieto fine, per " quella 'chiave maestra della commozione e del diletto' che è la 'ricognizione' „. Stampata, ebbe, in poco tempo, non meno di 60 edizioni! Fu ammirata dagli uomini più competenti di Europa, quali il Gravina, il Lessing ed il Voltaire. Il quale, cominciato col tradurla e coll'imitarne alcune scene, vi fece poi alcune sue felici innovazioni (1738), di cui si giovò grandemente l'Alfieri nella sua omonima tragedia; ma, se prima l'aveva lodata come " une tragédie digne des beaux jours d'Athènes „, ne additò poi alcuni difetti e venne polemizzando col Maffei che di difetti ne avea pur trovati nella tragedia di lui. Fu ridotta in prosa, intarsiata di amori, di cori, d'intermezzi, in Italia, ove il Maffei veniva acclamato un nuovo Sofocle o Euripide, superiore a tutt'i tragici antichi e moderni; e rappresentata in quasi tutt'i teatri d'Europa. Oltre i Francesi, la vollero tradotta i Tedeschi, pei quali Federigo II di Prussia la ridusse (dal Voltaire) a libretto di musica; gli Spagnuoli, i Russi e gl'Inglesi, ai quali la tradusse il Pope. " Ebbe però fortuna di gran lunga superiore al suo pregio „ (Bertana). Il gran successo di essa, più che all'ingegno, non altamente drammatico, del Maffei, si dovè alla novità del concetto, e dall'essere quella tragedia fondata unicamente sull'affetto materno. " Di fatto egli seppe eccitare e vivamente sostenere i più forti affetti mediante solo il pericolo a cui una madre espone il diletto suo figlio, credendosi di vendicarlo „ (Sismondi). Tenerissime le scene tra la madre ed Egisto, per il contrasto tra il furore dell'una e la rassegnazione dell'altro; ma inverosimile in lei il presentimento che Egisto sia suo figlio, contemporaneo all'idea di vendicare in lui la morte di quest'ultimo; ed inverosimili altre avventure, e le combinazioni troppo fortuite. Alquanto prosaici e cadenti, ma qualche volta commoventi nella loro semplicità e naturalezza, i suoi versi sciolti, ch'egli adoperò come metro tragico, e che, adottato da tutti i suoi successori, " divenne il metro *canonico* della tragedia italiana „ (Bertana).

Merito anche del Maffei fu l'aver rammentata ai suoi contemporanei l'antica via percorsa già dai nostri vecchi tragici, i quali ci fece meglio conoscere nelle

loro migliori produzioni con la sua nota raccolta di tragedie (*Teatro antico italiano*, Verona, 1723-25).

Fra tanti applausi, intanto, non mancò alla *Merope* una parodia: *Il Femia sentenziato:* satira molto innocente che il Martello, per mostrare quanto meglio sapesse egli trattar il verso sciolto (ed il Parini ne prese qualche norma), fece del Maffei (con l'anagramma Femia), detrattore del metro e del metodo delle sue tragedie, fingendo che il suo competitore, andando negli Elisi, sia condannato ad udire sempre cantare i metri martelliani, mentre il Gravina (col nome arcadico di Bione), per aver notate alcune mende nella *Merope*, possa entrare senz'alcuna pena.

Pur contro la *Merope*, ma più specialmente contro un'altra applaudita tragedia sul gusto dei Greci, " la più fedele riproduzione „ dell'*Edipo* sofocleo, l'*Ulisse il giovine* (1720) del ricordato Domenico Lazzarini (1668-1731), il grecizzante professor padovano, messo in ridicolo da Lucio Settano (Cordara) [v. a p. 489], fu scritta un'altra parodia: *Rudzvanscad il giovine*, " arcisopratragichissima tragedia elaborata, ad uso del buon gusto dei grecheggianti compositori „ (1724), dal senator veneziano Zaccaria Valaresso († 1769).

Detto nei cori, che sono " alla greca „:

Certo il re farà da boja!
Ma così faceano i Greci;

fa finire la sua tragedia facendo rimaner vuota la scena per la morte di tutti i personaggi. E appunto in questa parodia che il suggeritore esce a dire quei famosissimi versi:

Uditori, m'accorgo che aspettate
Che nuova della pugna alcun vi porti:
Ma l'aspettate invan, son tutti morti!!

Il Lazzarini aveva voluto rimettere sulle scene le mostruose uccisioni del Giraldi e dello Speroni: di qui le beffe del Valaresso.

Dopo il Martello ed il Maffei, si propose di " eccitare i poeti italiani a superare le altre nazioni nella Drammatica, come certamente nella Lirica e nell'Epica le aveau superate ... un altro abate padovano, Antonio Conti (1677-1749), letterato e scienziato, noto amico del Newton e del Leibnitz. Fu detto ch'egli cercasse di far conoscere agli Italiani il teatro inglese shakespeariano, che avea avuto occasione di studiare nell'originale durante la sua dimora di parecchi anni a Londra. Niente di men vero. Il Conti, come il Martello ed il Maffei, deriva dai tragici francesi, il cui teatro, non ostante alcuni difetti, riteneva " il più purgato e il più florido „ dell'Europa, arricchito, com'era, dal Corneille e dal Racine " di tragedie eccellenti per l'invenzione e per gli affetti „. Egli però volle che il teatro fosse un'alta " scuola di morale „, e che la tragedia divenisse " accorta e lusinghiera emendatrice de' costumi umani „. E appunto per questo suo concetto dell'utilità morale del teatro, volle " storici „ e " romani „ i soggetti delle sue quattro tragedie, composte, dopo il suo ritorno in Italia, quasi sull'entrar della vecchiaia: *Giunio Bruto*, *Marco Bruto*, *Giulio Cesare*, *Druso;* perchè " un'azione vera è molto più atta ad istruire e a dilettare „, e la storia

romana " delle altre più conveniente alla maestà e gravità della tragedia, alla sua verisimiglianza e credibilità, e per le cose che propone più confacevole agli spettatori del *suo* secolo ed insieme più utile „.

Inferiore al Maffei nella forma artistica, lo vince, dunque, nell'intento morale, ch'egli volle in ogni sua tragedia (per es.: " il cittadino debba sagrificare gl'interessi del proprio sangue o per fin l'amico alla patria „), e nel rendere molto esattamente il così detto colore locale ed i caratteri veramente romani (seguendo in ciò il Gravina che l'avviò alla tragedia storica), perchè dal teatro voleva ripromettersi anche l'utilità " di divulgare alcune nozioni sicure intorno alla vita privata e pubblica romana „ (Bertana). Il suo stile tragico, però, troppo semplice, riesce snervato e prolisso, e non ha movimento drammatico. La più bella e applaudita delle sue tragedie, è la prima, il *Giulio Cesare*. Concepita a Londra, rielaborata a Parigi, ripulita in Italia, pare ormai ch'essa non debba nulla (come fu creduto sinora) al capolavoro shakespeariano, che il Conti pur conobbe ed ammirò.

Nè queste del Conti furono le sole tragedie che, innanzi l'Alfieri, seguirono alla *Merope*, la quale non è proprio l'unica degna di esser ricordata, come afferma lo Schlegel (lez. IX), prima del nostro gran tragico. Ve ne furono, invece, molte di notevoli pel soggetto e per la condotta. Cinque di soggetto romano n'avea scritte il napoletano Saverio Pansuti († 1730), consigliere e poi diacono del Sacro Regio Consiglio. Migliore di esse, concepite all'antica, ma con una certa varietà e freschezza, proprietà di stile e unità d'azione e d'interesse, è l'*Orazio* (1719), in cui facendo avvenire nell'ultimo atto la morte di Celia, assassinata dal fratello Orazio, parve superasse l'Aretino e il Corneille, il quale ultimo imitò anche nella *Sofonisba* (1725).

Drammi religiosi e gesuitici.

5. Agli sconci drammi religiosi del Seicento, tra goffi e triviali, si oppongono, ben pensate, ben disegnate, e ben scritte, non senza tratti eloquenti e talora commoventi, le dieci *Tragedie cristiane*, su eroi e persecutori del cristianesimo, di un altro napoletano, il duca Annibale Marchese (1687-1753), dei marchesi di Cammarota, uomo di gusto, d'ingegno e di virtù, e appassionato tragico fino agli ultimi anni della sua vita, che finì, prete dell'Oratorio, nel chiostro dei Girolamini della sua patria. Prima di darsi alle tragedie cristiane avea scritto una *Polissena* e un *Crispo* (1715), imitate dalla *Polyxène* del La Fosse e dalla *Phèdre* del Racine. Nelle tragedie cristiane, troppo fredde e " deboli „, come le chiamò il Bettinelli, si propose di tessere l'apologia della religione cattolica considerata come maestra " delle morali e civili virtù ai popoli ed a' prìncipi „ (Vico). Dal suo *Ermenegildo* (imitazione del *Polieucte* di Corneille), che perdona al suo nemico, mentre potrebbe vendicarsene, si è detto profittasse il Voltaire per la sua *Alzire* (1736); e dal suo *Maurizio*, in cui una madre offre il proprio figlio per salvar quello dell'imperatore, si disse pur tolto il soggetto dell'*Orphelin de la Chine* (1755), dello stesso Voltaire. — Poco importanti artisticamente sono quelle in prosa e in versi, tra cui l'*Attalia*, il *David* e il *Gionata*, di un altro religioso, il lucchese Giovanni Antonio Bianchi (1686-1758). Più nobili e commoventi son quelle del gesuita genovese Giovanni Granelli (1703-1770), tolte dalla Bibbia: il *Sedecia*, il *Manasse*, la *Seila*, figlia di Jefte, che hanno ca-

ratteri ben tracciati, l'azione meglio connessa, e ben imitato il tuono profetico. Nel *Dione*, la migliore di tutte le sue tragedie, mostrò di aver vere qualità di autore drammatico. L'esempio del Granelli indusse forse a scrivere le sue quattro tragedie cristiane il nobile ferrarese Alfonso Varano (1705-1788), miglior poeta, e di cui parleremo più a lungo in seguito. Il *Giovanni di Giscala*, " tiranno del Tempio di Gerusalemme „ (1754), dedicato a Benedetto XIV, ha una scena commoventissima (III, iv), in cui il tiranno, nuovo Regolo, tipo nobile e feroce, " che sta tra Capaneo e Farinata „ (Bertana), non volendo cedere il Tempio, rimanda il figliuol suo prigioniero a Tito, quindi a certo supplizio. L'*Agnese martire del Giappone*, offerta a Pio VI, e la *Saba* " regina di Ginge e di Taniorre „, martire indiana, furono pubblicate postume. Il suo *Demetrio* (1745) fu commendato dal Voltaire. Anche di soggetto biblico è una delle tre tragedie (1771) del ricordato Saverio Bettinelli (v. p. 478) che nel *Gionata*, semplice e disinvolto, trasportò situazioni e tratti delle due *Ifigenie* di Euripide e di Racine, ma più specialmente della seconda: mentre nel *Demetrio Poliorcete*, fondato sulla biografia plutarchiana, ma tagliato e aggiustato sul *Bruto* del Voltaire e il *Cinna* del Corneille, ritrasse con molto calore il sentimento patriottico degli Ateniesi: e nel *Serse*, piuttosto che l'omonima tragedia di Crebillon, imitò la *Semiramide* del suo prediletto Voltaire (di cui tradusse la *Rome sauvée*), cavandone l'intreccio principale. Il Bettinelli, caldo ammiratore dei Francesi, riteneva " il Voltaire come l'oracolo del buon gusto tragico „ (Bertana).

Così le tragedie del Bettinelli, come quelle del Granelli, appartengono quasi tutte al così detto " teatro gesuitico „, a quelle numerose opere drammatiche, cioè, che i Padri della Compagnia componevano, secondo il loro regolamento, in latino ed in italiano, per uso dei loro collegi: e che in questo periodo diluviarono più che mai, rese però e pei soggetti e per le forme più identiche al teatro profano. In generale, nelle tragedie gesuitiche non sono escluse azioni in cui han parte le donne, se non gli amori. I loro soggetti sono storici, nazionali e moderni. Merito del " teatro gesuitico „ fu l'essere stato " uno dei veicoli per cui si propagarono l'uso e il gusto della tragedia in Italia, sul principio del secolo sì scarsi „. Il più celebre fra i moltissimi autori di tragedie gesuitiche, applaudite anche calorosamente sui teatri del Settecento, fu il Granelli.

In queste, come nelle ricordate innanzi e nelle altre non rammentate, l'influenza del teatro francese s'andò facendo man mano sempre più stretta e diretta: sicchè quando nel 1749 nasceva, in Asti, Vittorio Alfieri, il sistema tragico francese era universalmente accettato e trionfava su tutt'i teatri d'Italia.

II.

I due generi della commedia italiana, la letteraria e la improvvisata, come nella seconda metà del Cinquecento, regnarono assoluti padroni delle nostre scene nel Seicento e Settecento, finchè non sorse il Goldoni.

La commedia letteraria non continua però sempre le tradizioni della commedia cinquecentistica: si era stufi di assistere a garbugli, tramati da servi astuti

a padroni goffi, ad amorazzi di soldati vanagloriosi, a nauseanti vanterie di parassiti, a riconoscimenti inverosimili e lontani dalla realtà.

Commedie del Seicento

1. Una delle prime commedie più caratteristiche di questo periodo son gl'*Intrighi d'amore* (1604), la cui prima stesura, non la forma definitiva, si vuole opera di Torquato Tasso: un labirinto drammatico, il " maggior intrico „ che facesse mai Cupido (così Venere nel prologo), con diciassette personaggi e con quasi altrettante azioni, intrighi e riconoscimenti; e fu forse una parodia della commedia romanzesca, allora in voga. Caratteristico è il suo principal personaggio il " Giallaise„ (Giovan Luigi), tipo del napoletano poltrone, ignorante, presuntuoso e saccente.

Non meno caratteristica è la *Fiera* (1618) del fiorentino Michelangelo Buonarroti (1568-1646). Nipote del gran Michelangelo, i cui modelli, disegni e scritti raccolse nella celebre Galleria di Firenze iniziata da lui (le poesie dello zio pubblicò pure, come abbiam detto, ma corrette), egli fu specialmente autore appassionato di cose drammatiche.

> La *Fiera*, divisa in cinque giornate, ognuna delle quali forma una commedia di cinque atti, e i cui personaggi son presi dalla vita reale (negozianti, bottegai, artigiani, cerretani, soldati, gentiluomini, scolari, il podestà, ecc. ecc.) e allegorici (l'Arte, la Mercatura, il Commercio, il Cambio, l'Interesse, ecc. ecc.), è la rappresentazione della vita popolare e dei vari accidenti che possono occorrere in una gran fiera.

Ma un'azione così vasta, mancante d'intreccio e di catastrofe, benchè vi siano belle e semplici scene (come quella in cui son descritte le maschere italiane della commedia dell'arte), non si può considerare come produzione drammatica. Egli infatti, accademico della Crusca, volle con essa fornire al poeta comico un gran numero di voci popolari, di proverbi, ecc. Migliore artisticamente è la *Tancia* (1612), una " commedia rusticale „ sul genere di quelle senesi dell'Accademia dei Rozzi, fiorente ancora nel Seicento.

> Tancia, amata da Ciapino, contadino, e da Pietro, cittadino, non può sposare il suo Cecco, finchè Pietro non sposa una sua pari e Ciapino la Tosa che l'ama, e dopo però che e Cecco e Ciapino, fatti bastonare da Pietro, fuggendo, cadono in un burrone e son creduti morti. In questa occasione il Buonarroti rende omaggio al Galilei, che fu suo maestro, facendo grossolanamente descrivere da un contadino il famoso cannocchiale:
>
> Fa crescer sì le cose e le persone,
> Che chi mira un pulcino, un'oca il crede;
> La luna un fondo di tin mi pareva;
> E dentro monte e pian vi si vedeva.

La " commedia antica „ ateniese di Aristofane, Eupoli e Cratino fu risuscitata, in quanto che diretta contro i più famosi poeti e letterati del suo tempo, dal messinese Scipione Errico (1592-1670) con *Le rivolte di Parnaso* (1625?).

> Ad imitazione pure dei *Ragguagli di Parnaso* del Boccalini, scena il Parnaso e personaggi il Murtola, Apollo, le Muse e i poeti antichi e moderni, vi si tratta di maritare Calliope con uno dei numerosi poeti che se ne contendono la mano; ma ella accoglie solo le proposte del Trissino, dell'Ariosto, del Tasso, del Marini e di Omero;

ed esaminatele, tende a preferire, su tutti e specialmente sul Marini, che scaccia dalla sua presenza, il Tasso, quando, rivedendo il suo vecchio e cieco marito, Omero, ridà la mano a costui, essendo quegli altri poeti sprovvisti di molte delle sue qualità. Le altre Muse, Urania, Erato, Melpomene e Talia, per mezzo di uno stratagemma ordito dal Caporali, portinaio del Parnaso, sono sposate dai rivali rifiutati da Calliope: e cioè alla prima (lirica) tocca il Tasso, alla seconda (erotica) il Marini, alla terza (tragica) il Trissino ed alla quarta (comica) l'Ariosto. L'Errico ha qui occasione di mettere in ridicolo, oltre le strane metafore dei marinisti, le strane pretensioni dei poeti drammatici spagnuoli e del loro capo Lope de Vega, che vorrebbero, disprezzando le regole aristoteliche, far durare le loro azioni, invece d'un giorno, tre o quattrocento anni, e avere per iscena tutto l'universo.

Dello stesso genere è l'altra commedia del medesimo autore, *Le liti di Pindo* (1634), " commedia, tragicommedia in commedia „, mezza in prosa e mezza in poesia, e in cinque atti, diretta più specialmente contro lo Stigliani. Imitazione della prima commedia dell'Errico (ch'ebbe, nella prima metà del Seicento, cinque edizioni!) è il *Maritaggio delle Muse* (1625) dell'orvietano Gian Giacomo Riccio, prolisso ed arruffatissimo " poema drammatico „, con 47 personaggi, in cui i migliori poeti latini e italiani parlano nel proprio metro e stile: e poi *La poesia maritata* e i *Poeti rivali* (1632-33) dello stesso.

Fra tutte le regioni d'Italia, Napoli ebbe nel secolo XVII il più gran numero di commediografi. In parte erano imitatori del teatro plautino del Della Porta, che abbiam già visto miglior commediografo napoletano della seconda metà del Cinquecento (p. 359). Si tratta dei soliti intrecci e dei soliti tipi classici: le azioni, freddissime, poggiano sempre sui servi ed i naufragi; scene inutili, soliloqui eterni, affettazioni, mancanza di *vis comica*. Fra gl'imitatori del Della Porta, furono specialmente lodati dal Gravina i due capuani Lorenzo Stellato, per le sue commedie *Il Furbo* (1638) e *Il Ruffiano* (1643); ed il canonico Francesco d'Isa (1572-1622), le cui cinque commedie, edite sotto il nome del fratello Ottavio: *La Fortunia* (1612), *L'Alcida* e *La mal maritata* (1616), *La Flaminia* (1621), *La Ginevra* (1630), son le migliori di quelle scritte a Napoli nel principio del Seicento. Le tre commedie di Filippo Caetani, duca di Sermoneta: *L'Ortensio* (1609), *I due vecchi* (1612), *La schiava* (1613), non hanno i soliti parassiti, capitani millantatori e pedanti: ma son piene di avvenimenti maravigliosi e d'incidenti impreveduti. A queste successero le commedie d'imitazione spagnuola, nelle quali, in luogo dei forti e freschi caratteri, delle scene realistiche, dei bei dialoghi in versi armoniosi ed eleganti nel più puro castigliano, dei drammi originali, difettosi nella forma, ma pieni di sentimento e di pensiero; si trovano una stupida successione di stupide scene, dialoghi in cattiva prosa e in cattivo italiano, pieni di stravaganze e giuochi di parole. Il migliore di tutti questi pessimi commediografi fu l'erudito canonico Carlo Celano (1617-1693) che, autore di una celebre *Guida di Napoli*, scrisse un grandissimo numero di commedie, tutte imitazioni, rifacimenti o traduzioni di drammi spagnuoli. Fu al principio del secolo XVIII, che colla reazione classica e arcadica s'iniziò a Napoli una riforma contro cotesti drammi secentistico-spagnuoli, che si chiamavano le " opere reali „; e si tornò alla vecchia maniera del Della Porta. Principale rappresentante di essa fu l'arcade napoletano Niccolò Amenta (1659-1719), che dètte addosso, per lo stile

gonfio e la lingua impura, anche alle commedie d'imitazione portiana, che l'avevan preceduto (in ispecie del D'Isa), e risalì alla tradizione pura del Cinquecento, migliorata però e purificata da lui. Per le sue sette commedie, la *Costanza* (1699), la *Forca* (1700), la *Fante*, la *Somiglianza*, la *Carlotta*, la *Giustina* e le *Gemelle*, queste cinque ultime scritte nei primi anni del secolo XVIII, rappresentate frequentemente in Italia e tradotte in francese ed in inglese, egli ebbe a soffrire ingiusti attacchi, specialmente dall'istesso poeta dialettale che aveva messo in caricatura il Gravina, Niccola Capasso che chiamò l'Amenta plagiario dei suoi predecessori, e lo mise in ridicolo per il suo esagerato e affettato toscanesimo, pel quale è pure berteggiato nel *Vocabolario cateriniano* dell'altro commediografo Girolamo Gigli, di cui ora diremo; ma il suo toscaneggiare, in quel periodo di pieno spagnolismo, gli fa tutt'altro che torto!

Il *Don Pilone* e la *Sorellina di D. Pilone* di G. Gigli

2. Il bisogno di adattare la commedia italiana allo spirito dei tempi fu sentito, all'entrar del Settecento, prima che nelle altre regioni italiane, nella Toscana, ove anche erano stati di moda sino allora i drammi spagnoleggianti del famoso melodrammatico fiorentino Giacinto Andrea Cicognini, ammirato dal Goldoni giovinetto per " l'art de mênager la suspension et de plaire par le dênoûment „. Come il Martello sul teatro tragico francese, così sul teatro comico di quella nazione rivolse l'attenzione degl'Italiani il bizzarro senese Girolamo Gigli (1660-1722), celebre filologo, professore di lettere toscane nell'Università, ed autore anche di un gaio ed umoristico *Gazzettino* di notizie fantastiche, satira vivace contro l'ipocrisia, " pestilenzia toscana „, e del famoso *Vocabolario cateriniano* (1707). Continuando in esso la inutile contesa del Tolomei, a provare la superiorità o almeno la parità di eccellenza del suo dialetto natio al fiorentino, aggiunse agli argomenti scientifici, scherni e facete invenzioni, la cui forma beffarda e ingiuriosa dovette poi per ben due volte, ridotto al verde e moribondo, disapprovare pubblicamente. Quell'opera, intanto, per le male arti dei cruscanti e di altri suoi non pochi nemici, fu proibita e bruciata a Firenze per mano del boia, ed ei s'ebbe l'esilio da Siena e da Roma e la perdita della cattedra. Più specialmente celebre ei fu per le cose teatrali, quasi tutte tradotte o imitate da originali francesi (per esempio dal Racine), per le quali è fra i migliori precursori del Metastasio e del Goldoni; e soprattutto per le sue due famose commedie.

Il *Don Pilone* (1711), parafrasi in prosa del *Tartufe* di Molière, ha scene originali e fu scritta contro un noto bacchettone e avventuriere di Siena (un prete Feliciati): essa gli procurò la persecuzione dei Gesuiti che abbiam visto fiorenti in Toscana ed in ispecie nella corte granducale e bersaglio dei satirici. La *Sorellina di don Pilone* (1749), in cui pose in caricatura la propria vita domestica e la moglie, più attempata di lui ed avara e bigotta. Essa però dovett'essere in fondo savia e dabbene, se potè sopportare, fino all'ultimo, tutte le non poche stranezze del marito, uno degli ingegni più arguti che avesse allora l'Italia.

Il teatro comico di G. B. Fagnoli e di L. Nelli

3. Seguì anche le orme dei Francesi, ritraendo la vita reale, nelle sue 19 commedie, recitate e applaudite in Italia (1734-36), il fiorentino Giovan Battista Fagnoli (1660-1742), che abbiam ricordato poeta burlesco e piacevole, vissuto irrequieto nella giovinezza, ma poi adattatosi cortigiano dell'allegro cardinale

Francesco Maria de' Medici. Il suo teatro manca assolutamente di vita e spirito drammatico, e non ha altri pregi che un buon ordito, un certo brio popolare, una vivace dipintura di costumi, e una naturalezza e correzione di lingua, che nelle bocche dei personaggi popolani, per muovere il riso, è il pretto dialetto fiorentino, ma che, storpiato a bella posta, riesce tutt'altro che comico. Il *Cicisbeo* (1708) è la più nota delle sue commedie. — Scritte per teatrini privati, sono poco originali per le invenzioni e i caratteri, e lente e faticose nello svolgimento dell'azione, le commedie in prosa e in tre atti (una ventina circa) dell'altro senese (1762), amico del Gigli, Jacopo Nelli (1676-1770), uomo dotto ed autore anche di versi berneschi e giocosi. Sua è la *Serva padrona* che dètte occasione all'opera buffa musicata dal Pergolesi: e nella *Dottoressa preziosa* ei confessò di aver imitato *Les femmes savantes* e *Les précieuses ridicules* del Molière. Ma non ostante ch'ei conoscesse il teatro di quest'ultimo, il suo riproduce i soliti elementi del teatro popolare: intrecci senza uscita, travestimenti di nomi e persone, intrighi di femmine e pedanti, inganni di servi astuti, ecc.; ed in generale ei s'accosta più alla commedia erudita che alla realistica del gran Francese.

Altri commediografi della Decadenza e la commedia dell'arte

Non ebbero la fortuna della *Merope*, forse perchè scritte in un ritmo contraffacente l'esametro oraziano dei *Sermoni* e delle *Epistole*, le sole due commedie, *Le cerimonie* ed il *Raguet*, che scrisse il marchese Scipione Maffei. Nella seconda mise in ridicolo gl'Italiani che snaturavano la lor lingua coll'introdurvi locuzioni francesi ed eran così chiamati. — Oltre il *Cruscante divenuto pazzo*, commedia anonima, che si burla degli Accademici della Crusca, attaccò più apertamente alcuni pedanti del suo tempo, in quattro commedie, i *Falsi letterati*, l'*Avvocato*, i *Poeti comici*, *L'Ariostista e il Tassista*, il veronese Giulio Cesare Becelli (1683-1750), prosatore, poeta e traduttore mediocre, ma autore dei tre libri *Della novella poesia* (1732), " cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana „, nei quali, precursore del romanticismo, vuol provare che le letterature moderne non son men ricche e men nobili delle antiche, e che ai moderni scrittori debba esser lecito scostarsi dalle regole e dagli esemplari degli antichi.

Ingiustamente lodate son le pessime commedie di Domenico Barone († 1757) di Liveri, presso Nola, rappresentate nel teatrino della corte napoletana di Carlo III, il quale fece poi il Barone " ispettore del real teatro di S. Carlo „ (il più vasto ed elegante d'Italia), in successione al Cerasale che lo aveva costruito (1737), su disegno dell'ingegnere Medrano: poi cavallerizzo di campo e marchese. Le sue commedie che duravano 7 ore, piene zeppe di personaggi, con intreccio complicato e senza interesse, ed in una lingua addirittura barbara, erano di genere romanzesco, ritraevano i vizi della nobiltà e dovevano i loro applausi alla scrupolosa cura che il Barone metteva a prepararle alla recita durante un anno (un sospiro concertato 32 volte in una sera!). Egli ha però il merito di aver concepite e messe in opera, prima del Diderot, forme e metodi pel perfezionamento del teatro, sul cui palcoscenico ei poneva parecchie stanze distinte fra loro, di modo che, nel medesimo tempo, vari gruppi di personaggi agivano e parlavano fra loro senza occuparsi gli uni degli altri.

La commedia dell'arte nel secolo XVII

4. La maggior parte di queste commedie letterarie erano recitate nelle case degli autori stessi o dei nobili o della corte, da dilettanti o da' comici dell'arte. Alle rappresentazioni di questi ultimi, invece, che, fin dalla metà del Cinquecento, avevano improvvisato sulle piazze le loro parti caratteristiche o " canavacci „, desunti dalle commedie letterarie italiane e spagnuole, accorreva numeroso il volgo italiano. Oppresso ed esausto sotto la dominazione spagnuola, esso trovava un gran sollievo nel riso: onde l'età dell'oro della commedia dell'arte è appunto il Seicento. I comici dell'arte, però, non avevan residenza fissa, ma passavano facilmente, secondo le occasioni, nelle grandi solennità e nelle feste nuziali dei principi e dei re, da una città italiana ad un'altra e dalle corti italiane a quelle di di Austria, di Baviera, di Spagna, d'Inghilterra e di Francia. La più celebre di queste compagnie comiche, i *Gelosi*, era stata invitata alla corte francese per ben tre volte: da Caterina dei Medici (1571), da Enrico III (1577), dalla regina Maria, pur essa dei Medici (1602). I *Gelosi*, diretti dal noto Flaminio Scala († 1620), riformatore della commedia dell'arte e raccoglitore di una cinquantina di scenari nel suo *Teatro delle favole rappresentative ovvero la ricreatione comica boscareccia e tragica divisa in cinquanta giornate* (1611), contavano fra i loro attori il celebre *Capitan Spavento da Vall'Inferna*, cioè Francesco Andreini da Pistoia, e sua moglie, Isabella Andreini, padovana (1562-1604), " bella di nome, bella di corpo e bellissima d'animo „, che cantava e suonava, scriveva in latino, spagnuolo e francese, ed era stata lodata dal Tasso, dal Chiabrera e dal Marino. Ai *Gelosi* successero i *Fedeli*, diretti dal figliuolo dei coniugi Andreini, Giambattista, l'autore dell'*Adamo* che abbiam ricordato (p. 492) e celebre comico insieme alla moglie (Virginia Ramponi), pur lodata dal Marino: si recarono, anch'essi, più volte in Francia. Dei principali tipi della commedia dell'arte del Cinquecento, appartennero all'Italia settentrionale: *Pantalone* (il mercante veneziano), *Brighella* e *Arlecchino* (i servi bergamaschi), l'uno marinuolo e ipocrita, e l'altro semplicione, goloso e scaltro, il *Dottore* (l'avvocato bolognese furbo e strambo): ed al Mezzogiorno: *Pulcinella* (servo burlone napoletano), *Scaramuccia* (bravaccio e intrigante), *Tartaglia* (semplicione e balbuziente) e *Coviello* (sonatore e cantante vagabondo). Attorno ad esse un infinito numero di altre maschere, sorelle o figlie di queste. Il Seicento creò quella dell'avventuriere spagnuolo, spaccone e vigliacco, il *Capitan Fracassa* e il *Capitan Matamoros* (ammazza-mori), con un gran numero di varietà di questi rodomonti: Coccodrillo, Spezzamonti, Bellerofonte, Martellione, Basilisco, ecc. È noto, per altro, che dalla commedia dell'arte il teatro italiano ebbe scarso vantaggio: nessuna delle commedie che gli stessi direttori o i comici mettevano insieme, raffazzonando le vecchie o inventandone di nuove, è sopravvissuta. I migliori frutti li ricavò, più che il teatro spagnuolo e l'inglese con Lope de Vega e Shakespeare, il teatro francese molieriano, il più squisito prodotto della commedia dell'arte. Il Molière studiava attentamente questi tipi della commedia dell'arte, che nel 1645 aveva stabilita la sua sede nell'Hôtel du Petit Bourbon, ed in ispecie quel *Capitan Scaramuccia*, rappresentato dal famoso Tiberio Fiorilli, il prediletto di Luigi XIV fanciullo. Il grande commediografo francese imparò da essi non solo il modo di costruire e rappresentare le sue commedie, ma ne prese a prestito parecchi tipi.

come Truffaldino, Sganarello, Pantalone (Geronte) e Brighella (Scapin), e parecchi scenari, come il *Convitato di Pietra*.

Sullo scorcio del Seicento, specialmente per la diminuita oppressione straniera, la commedia dell'arte comincia a decadere, e da una parte l'imitazione del teatro francese (nella Toscana) e dall'altra la diffusione del melodramma (a Napoli), le danno gli ultimi colpi. Il modenese Luigi Riccoboni (1674-1753), attore egli stesso di compagnie comiche stipendiate in Germania, ed autore poi di una *Storia del teatro italiano*, delle *Osservazioni sul Molière* e di una *Riforma del teatro*, mescolando accortamente la commedia dell'arte alle opere letterarie, tentò di rimettere in moda le nostre vecchie commedie del Cinquecento. Facendole rappresentare insieme alle sue proprie, fra cui si ricordano, per la naturalezza e qualche bella scena, la *Moglie gelosa* e la *Sorpresa d'amore*, ed a raffazzonamenti di commedie francesi: e, facendo anche recitare i melodrammi dello Zeno senza musica, avea in animo di togliere la commedia di mano ai comici dell'arte, di riformarla e moralizzarla. Ma, quando ad una rappresentazione della *Scolastica* dell'Ariosto, si vide costretto d'interrompere la recita e sentì vituperare l'autore, allora abbandonò l'impresa e se n'andò in Francia a dirigere la " Commedia italiana „ a Parigi. E qui, non ostante ch'egli avesse spinto la sua riforma sino a bandire dal teatro il *Cid*, la *Rodogune* e la *Phèdre*, e altre rappresentazioni teatrali, in cui predomina troppo l'amore, si ebbe più giustizia che non nella patria, ove intanto era già nato chi doveva creare la commedia nazionale.

III.

La *Filli di Sciro* di G. Bonarelli e la *Rosa* di G. C. Cortese

1. Abbiamo già ricordato, parlando dell'*Aminta* del Tasso e del *Pastor fido* del Guarini, le imitazioni più o meno pedisseque che di queste due celebri pastorali si fecero nel secolo XVII; e, fra l'altre, l'*Alcippo* (1614) del Chiabrera, che aveva superato tutti quegl'imitatori, e specialmente Rodolfo Campeggi (p. 442), il cui *Filarmindo* (1605) in pochi anni aveva avuto otto edizioni. Aggiungiamo ora che il versatile poeta savonese, prima di quella, ne avea composte altre due: la *Gelopea* (1607) e la *Meganira* (1608): ma esse non raggiungono l'interesse dell'*Alcippo* che ha grazia, delicatezza e movimento drammatico.

Ma la pastorale che ecclissò tutte le altre del Seicento, e che è certo la migliore dopo i due capolavori del Tasso e del Guarini, fu la *Filli di Sciro* (1607) del pesarese Guidobaldo Bonarelli della Rovere (1563-1608), fratello di Prospero, ricordato tra i tragici come autore del *Solimano* (p. 493). Guidobaldo, familiare dei conti Gonzaga di Novellara e del cardinale Federigo Borromeo, diplomatico presso le corti di Clemente VIII, Margherita d'Austria ed Enrico IV, era non propriamente letterato, ma filosofo e teologo, e, come tale, gli era stata offerta nel 1582 a Parigi, ove aveva fatto per parecchi anni i suoi studi, una cattedra di filosofia alla Sorbona: era allora appena diciannovenne. Probabilmente i suoi illeciti amori con la sua congiunta Vittoria Eleonora Gonzaga, nipote del conte Camillo di Novellara, che gli procurarono il bando da quella corte, e quelli

pur segreti con Laura Coccapani, poi sua moglie, i quali gli costarono un nuovo esilio dal Duca di Modena, presso cui s'era ricoverato, lo fecero poeta. Il cielo di Ferrara, ove nel 1607 si trovò, cortigiano di Alfonso II d'Este, coi ricordi del Giraldi, di Alberto Lollio, di Agostino Beccari e specialmente del Tasso e del Guarini, gl'inspirarono la *Filli di Sciro*, divisa in 5 atti e scritta in endecasillabi e settenari, qua e là rimati, ma senza cori.

Celia, salvata da due pastori, Niso e Aminta, dalle mani d'un centauro, per gratitudine li ama ardentemente tutt'e due; ma, non potendo rinunziare a nessuno d'essi, cerca di darsi la morte con un'erba velenosa. Niso, intanto, per ingraziarsi sempre più la sua Celia, le manda una sua collana per mezzo di Clori, altra ninfa che amava segretamente Niso, e che ora vieppiù se n'accende, riconoscendo in lui quel Tirsi che (con quel nome e fanciullo) era stato sposato a lei, fanciulla e chiamata allora Filli, dal Sultano, quando furono mandati a quest'ultimo come tributo dell'isola di Sciro, conquistata dai Turchi. Causa del riconoscimento è appunto la catena che Niso-Tirsi manda a donare a Celia, e che è parte di un'intera catena, regalata ai due fanciulli dal Sultano, e la cui seconda parte è posseduta naturalmente da Clori. Questa, disperata, perchè si crede dimenticata da Niso (che invece pensa sempre a lei, ma la crede morta), invia a lui l'altra parte della catena; e Niso allora, capito tutto, abbandona Celia ad Aminta e va presso la sua Clori. Se non che, avendo, nella furia, gettata per terra la catena, ove era l'immagine del Sultano, son condotti Niso e Clori alla morte; ma Oronte, ministro del Sultano, riconosciutili, adempie l'estrema volontà del Signore, scritta sulla collana: che Filli (Clori) e Tirsi (Niso), sposati, sin dalla loro fanciullezza, l'una all'altro, eran liberi, com'era libera la loro patria, Sciro, dal quindicenne tributo di fanciulli.

La *Filli di Sciro* fu rappresentata e ripubblicata ripetutamente, tradotta in inglese ed in francese (in prosa ed in verso), e criticata dai contemporanei, e specialmente da' posteri per quel duplice amore di Celia, in difesa del quale il Bonarelli scrisse alcuni *Discorsi*, editi dopo la sua morte. Essa ha tre prologhi: uno di Ippolito Aurispa, uno del Marino ed uno del Testi; e non poche bellezze nei particolari e negli incidenti.

Quasi l'istesso intreccio, le medesime inverosimiglianze, ma più affetto della *Filli di Sciro*, ha la *Rosa*, favola boschereccia del napoletano Giulio Cesare Cortese (1571-1628?), nato a Grumo, giurista e professore all'Università. La *Rosa* è scritta nel dialetto di Napoli, che il Cortese riteneva, per la grazia e la proprietà, poter stare a paragone delle più belle lingue d'Europa, e vi aveva perciò composto, oltre una parodia di 7 libri dell'*Iliade* e sonetti satirici, alcuni poemi, come il *Viaggio di Parnaso* (1621), *La Vaiasseide* (1628), *Micco Passaro 'nnammorato* (1633), *Lo Cerriglio 'ncantato* (1645), ed un romanzetto: *Li travaglinse ammure de Ciullo e Perna* (1632).

La sua favola pastorale, com'alcune altre della fine del Cinquecento e la *Filli di Sciro*, s'aggira sulla strana supposizione di due amanti che, separati per alcuni anni, si ritrovano e, pur vedendosi ogni giorno, non si riconoscono. Rosa, di fatti, rapita dai Corsari, dopo un certo tempo ritorna a Napoli, e travestita da uomo e facendosi chiamar Titta, avvicina il suo vecchio fidanzato, Maso, che, credutala morta, s'era dato ad amoreggiare con Lella. Maso non la riconosce, anzi la sceglie per suo amico intimo. Ma Lella non ne vuol sapere di Maso e s'innamora invece di Titta che, naturalmente, crede uomo. Di qui la gelosia di Maso che ferisce Titta. Lella, condotto

costui in casa sua per medicarlo, scopre che è donna, e si risolve a sposar Maso, quando questi, conosciuto tutto, corre in traccia della sua antica fidanzata; ma costei, sapendo che Maso era per sposar Lella, s'era gettata in mare. Vi si getta anche Maso; ma l'uno e l'altro son salvati e si sposano, mentre Lella si trova un altro marito.

La *Rosa*, che il Gravina lodò per la verità nella dipintura dei costumi e dei caratteri dei contadini dei dintorni di Napoli (la scena si finge sulla collina di Posillipo), fu anche rappresentata al suo tempo e per più d'un secolo: in poche diecine d'anni (1666) ebbe quindici edizioni.

La pastorale ancor fiorente nella prima metà del Seicento, comincia ad appassire nella seconda metà, finchè negli ultimi anni del secolo sparisce affatto. Era nato da lei il melodramma, che, compiendo l'opera iniziata dalla favola pastorale, distrusse del tutto, con le sue innovazioni, la commedia e la tragedia.

IV.

Le origini del melodramma

1. La musica fu l'ultima delle arti belle ad avere in Italia il suo Rinascimento. Solo sulla fine del secolo XVI essa s'era accostata e adattata alla lirica, intonando rime del Petrarca, Sannazaro, Ariosto, Bembo, V. Colonna, Tasso, Guarini, Tansillo, Marino e Chiabrera. Nella poesia drammatica, la musica era apparsa dapprima ne' così detti trionfi, nelle feste principesche e negli spettacoli di carnevale, accompagnando canzoni, strambotti e madrigali. Quando per imitazione classica risorse la commedia e la tragedia, la musica rimase negli " intermezzi „ degli atti, dando il suono ad uno spettacolo pantomimico-poetico, ed ai versi dei cori; fino a che, trovatasi la nuova maniera di interpretare musicalmente la poesia drammatica, si congiunse con questa e dal connubio dei versi con la musica ne venne fuori il " dramma musicale „. " Spettacolo veramente da principi (dice uno dei primi a coltivarlo) e oltre ad ogni altro piacevolissimo, come quello nel quale s'unisce ogni più nobil diletto, come invenzione e disposizione di favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo e di gesti; e puossi anche dire che non poca parte vi abbia la pittura per la prospettiva e per gli abiti: di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile delle più dilettevoli arti, che abbia ritrovato l'ingegno umano „.

I melodrammi di O. Rinuccini

Nel 1539 si diede in Firenze, per le nozze di Cosimo dei Medici con Leonora di Toledo, una commedia, in cui si sentì per la prima volta cantare dei madrigali da una voce sola, mentre le altre, rappresentate dagli istrumenti, l'accompagnavano. Questo può dirsi uno dei primi tentativi melodrammatici. In uno degli intermezzi, fatti rappresentare nel 1589 a Firenze da Giovanni Bardi, conte di Vernio, in casa sua, per festeggiare le nozze di Cristina di Lorena col granduca Ferdinando I, *Il combattimento di Apollo col serpente Pitone*, si trova già in embrione la prima opera in musica, in cui il suono seguiva la parola e in certa guisa la commentava, e che fu la *Dafne* (1594), favola pastorale verseggiata da Ottavio Rinuccini e musicata da Jacopo Peri (con la cooperazione di Giulio

Caccini), tutt'e tre fiorentini. Questo primo vero dramma musicale, sorse dalle dotte discussioni che si tenevano in casa del ricordato conte di Vernio, a Firenze, poi in quella di Jacopo Corsi, succeduto al conte di Vernio, quando questi lasciò la patria per Roma, da tutt'i dotti musicisti (fra i quali il padre di Galileo) ed eruditi ch'eran in quella città, sulla musica degli antichi, e specialmente se la tragedia greca fosse accompagnata dalla musica per intero, o se invece le parti cantate di essa si restringessero ai soli cori. Dopo molto discutere si venne alla conclusione che (come appariva da un passo di Aristotile) essa era tutta cantata al suon della tibia e della cetra. E poichè la favola pastorale, allora tanto in voga, e considerata affine alla tragedia, si soleva cantare nei cori e in altre parti liriche, e si prestava assai bene, per la varietà del metro e lo stile epigrammatico, ad esser posta in musica: si scelse appunto essa per il melodramma. Il quale ci si presenta al suo primo apparire sotto le spoglie di una favola pastorale, ma in sostanza non è che un " intermezzo „ ampliato. Fra quei dotti e quei musicisti erano appunto i due ricordati inventori del melodramma, il Peri ed il Rinuccini. Questi (1564-1621) ch'aveva accompagnata Maria de' Medici in Francia ed era stato gentiluomo di Enrico IV, possedea la sentimentalità del Tasso e la vena sonora del Chiabrera, tutt'e due suoi amici. La lirica del Chiabrera, anzi, lo avviò ad inventare la forma poetica del melodramma.

La *Dafne*, ricavata dalle *Metamorfosi* di Ovidio, che vi recita il prologo, ha (in 445 versi) intreccio semplicissimo, l'azione poco sviluppata, poco connesse le scene, e si può dividere in quattro episodî principali: la uccisione del serpente Pitone fatta da Apollo; la vendetta di Amore schernito dal dio vincitore; l'incontro di Dafne con Apollo e l'innamoramento di costui; la trasformazione, raccontata, della Ninfa in alloro.

Oltre alle recite private in casa Corsi dinanzi ai dotti ed ai musicisti, fattesi tra il 1594 ed il 97, la *Dafne*, ricorretta e ampliata, fu rappresentata per la prima volta, in pubblico, nella stessa casa Corsi, il 20 gennaio 1599, sempre con la musica del Peri e del Caccini, innanzi alla granduchessa Cristina di Lorena, a Giovanni dei Medici ed a cardinali; poi, ripetuta per molti anni (1600, 1604, 1611) e nel 1607, con nuova musica di Marco da Gagliano e qualche nuova modificazione del poeta, alla corte di Mantova. Finalmente, con l'andar degli anni, passò le Alpi, e tradotta in tedesco da Martino Opitz e musicata per la terza volta dallo Schütz, fu data alla corte di Giovanni Giorgio I di Sassonia il 15 aprile 1627.

La *Dafne* non fu il solo melodramma del Rinuccini. Ad esso successero, meglio perfezionati, l'*Euridice* (1600), musicata dal Peri, " tragedia per musica „, più larga nella tela e più complessa nell'azione, per il matrimonio di Maria dei Medici con Enrico IV; l'*Arianna* (1608), musicata da Claudio Monteverdi, per le nozze di Cosimo II, mirabile per l'orditura dell'intreccio, la varietà delle scene, per l'arte; e finalmente, non condotto a perfezione per l'avvenuta morte del poeta, il *Narciso*, non mai musicato, nè rappresentato e pubblicato ai giorni nostri (1839). Della sola *Euridice* ci rimane la musica di Jacopo Peri per la parte recitativa, e di Giulio Caccini per le " arie „ del pastore, e per la ninfa, e per il coro, che in parte si moveva anche alla danza, mentre i gentiluomini, dietro le scene, for-

mavano una orchestra, un po' semplice e monotona, co' suoni del gravicembalo, del chitarrone, d'una lira grande e d'un grosso liuto.

Il melodramma nel Seicento in Italia e l'estero.

2. Il Rinuccini, soverchiamente fiorito nei cori, fu efficace e sobrio, ove la passione prorompe spontanea e veemente, come nel lamento d'Arianna, nel melodramma omonimo, per la improvvisa partenza di Teseo: ma non ebbe veri seguaci. I poeti melodrammatici del Seicento non intesero la bellezza di una poesia armoniosa, facile, molle e a un tempo castigata, dove l'arte parlava eloquentemente allo spirito, e predilessero, invece, il maraviglioso dello spettacolo e lo sfarzo delle decorazioni. I loro melodrammi non son regolati dalla ragione, nè tampoco ispirati dal sentimento, chè tutto l'interesse riposero nello scenario. Le scene per la prima volta versatili e mutantisi continuamente, rappresentavano il Tartaro, l'Eliso, il Caos, boschi, selve, giardini, con piante da cui uscivano Driadi; mari e fiumi, in cui nuotavano Nereidi e Najadi: campi e monti, pei quali correvano Oreadi e Napee: carrozze tirate da veri cavalli e guidate da cocchieri, carri trionfali con prigionieri; mostre smisurate di Amazzoni e Mori: trasformazioni in bestie, in uccelli, in piante; palazzi incantati: e poi vere cacce di cinghiali, orsi e cervi che rimanevano uccisi da' cacciatori. E a tanta stranezza di spettacolo, rispondeva una musica non meno strana, rumorosa e bizzarra, un canto non meno capriccioso e disordinato. Imitatore puro del Rinuccini fu soltanto il Chiabrera, che maestro di lui nel verso, gli rimase inferiore per movimento drammatico, nei suoi tre melodrammi: *Il rapimento di Cefalo* (1600), pur composto per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV, e pur musicato dal Caccini; *La veglia delle Grazie* (1615), rappresentata a palazzo Pitti; *L'amore tradito* (1622). In conclusione, tranne qualche momento lieto, come quello in cui il reggiano Benedetto Ferrari (1597-1681), autore di molti drammi per musica, diede nel 1637, all'antichissimo teatro di San Cassiano in Venezia, la sua *Andromeda*, verseggiata e musicata da lui, il melodramma del Seicento trasse vita pomposa, ma infelice, poco pregiata in Italia. Pur tuttavia, mai come allora i melodrammi piovvero; e se ne annoverano più centinaia. Meno ignoti i *Drammi per musica* (1632), fra cui la *Catena d'Adone*, il *Fetonte*, la *Creazione del mondo* e altre favole di soggetto mitologico e romanzesco del gesuita romano Ottavio Tronsarelli (†1641); e famosi i melodrammi, tragico-comici e serio-burleschi, pieni di personaggi allegorici, di bizzarrie, di stranezze inverosimili, del fiorentino Giacinto Andrea Cicognini, che abbiam ricordato autore dei drammi spagnoleggianti e che pur dètte una certa perfezione al genere. Celebre è il suo *Giasone*, rappresentato nel 1649 a Venezia, ove egli visse, abbandonata la patria, sino al 1660. Si ricordan pure, fra i melodrammi del lucchese Francesco Sbarra, poeta della corte dell'imperatore Leopoldo, *La Tirannide dell'interesse*, *La Moda*, *La verità raminga e il disinganno* (1654). Solo sulla fine del secolo XVII troviamo nomi più noti fra i melodrammatici, come quelli del Maggi, del Gigli, del Martelli, del Guidi, il quale incominciò la sua carriera poetica, scrivendo pel teatro dei Farnesi " introduzioni ai balletti „, come allora chiamavansi i brevi componimenti drammatici, semplici azioni mitologiche dialogizzate. Il suo celebre *Endimione* (1692) deve la sua fama, più che al movimento drammatico, assai scarso, alla forma stilistica, semplice ed armoniosa, e al non

Un balletto nel secolo XVII.

Da un disegno del Bellotti, riprodotto nelle « Poesie drammatiche di Giovanni Andrea Moniglia », Firenze 1689.

men celebre *Discorso* (1696) che vi premise il Gravina. L'*Endimione*, suggerito al Guidi dalla sua augusta protettrice, Cristina di Svezia, che vi avea fatto inserire pure alcuni suoi versi, era stato preceduto dall'*Amalasunta in Italia* (1681), scadente per l'intreccio, gli episodi, i personaggi, lo stile e la verseggiatura. Merito del Guidi è, in ogni modo, di aver tolto il melodramma dalle stranezze dei contemporanei e datogli la semplicità rinucciniana.

Il melodramma intanto, altro vanto dell'arte e delle lettere italiane, aveva varcato le Alpi. Protetto dal Mazzarino in Francia, ma combattuto dal Boileau e dal Racine, fu musicato dal Lulli e dal Lalande, e scritto dal Quinault. In Inghilterra, sotto Carlo II, i melodrammi di Davenant e Purcell furono cantati parte in italiano, parte in inglese; poi, sotto la regina Anna, per intero in italiano. L'opera italiana con poeti italiani, compositori italiani, o istruiti alla italiana, e cantanti italiani, fu accolta più specialmente nelle corti franceseggianti della Germania. Oltre la *Dafne* del Rinuccini, raffazzonata come abbiam detto dall'Opitz e musicata dallo Schütz: a Dresda, a Monaco, a Hannover il melodramma fu ospitato lietamente; ed a Vienna, ove l'imperatore Ferdinando III avea fondato un'accademia letteraria italiana, che si riuniva nel palazzo imperiale, e il suo fratello Leopoldo Guglielmo scriveva *Rime* (1656) in italiano, si davano, fatto quest'ultimo imperatore, opere de' nostri poeti. Italiani in quella corte erano il direttore degli spettacoli, gl'ingegneri teatrali, i maestri della sacra cappella e della musica istrumentale, ed i " virtuosi „, i cantanti; ed in italiano recitavano *Cantate* e *Madrigali* i cavalieri, le dame, gli arciduchi e le arciduchesse. Finalmente sotto Carlo VI, succeduto a Giuseppe I, si cominciò a chiamare a Vienna, appositamente per apprestar libretti per le feste e le grandi solennità, due poeti italiani: e primi furono il romano Silvio Stampiglia (1664-1725) di Civita Lavinia, arcade, e l'emiliano Pietro Pariati (1665-1733), di Reggio Emilia.

Il melodramma storico di S. Stampiglia, P. Pariati ed A. Zeno

Il dramma musicale, sul finire del secolo XVII, di mitologico si era intanto andato trasformando in istorico per opera specialmente dello Stampiglia, ma nei suoi melodrammi (*La Caduta dei Decemviri*, *Caio Gracco*, *Spartaco*, ecc.) non è da cercare la verità storica o l'austerità dello stile: il fatto o il personaggio " serve al dramma di puro appoggio, mentre il viluppo interamente si finge „.

Perfezionatore del melodramma istorico come era stato prodotto dallo Stampiglia fu appunto il Pariati che, in odio al Duca di Modena, rifugiatosi a Venezia nel 1699, fu chiamato alla corte di Vienna nel 1714. Nei suoi melodrammi si prefisse specialmente di combattere l'artificiato, l'assurdo e lo spettacoloso. Pochi anni dopo (1718) gli fu dato per collaboratore un giovane veneziano, suo amico, Apostolo Zeno (1688-1750), che fu poi celebre bibliografo, numismatico ed erudito, ma che allora, in compagnia del patrizio e musicista veneto Benedetto Marcello (1686-1737), s'era dato, in patria, a riformare il decaduto melodramma italiano. Il Marcello che era anche uomo di stato e poeta, avea pubblicato specialmente contro gli autori melodrammatici, il suo libretto, pieno di amara ironia, intitolato *Il teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre et eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno*, ecc. ecc.: il cui

primo precetto era che il poeta moderno non doveva " aver letti nè leggere mai gli autori antichi latini e greci „, come " gli autori antichi greci o latini „ non hanno " mai letto i moderni „, nè intendersi di musica, ecc. E di musica non s'intendeva affatto, ma aveva ben letti gli autori antichi, e più le istorie. Apostolo Zeno, che nella composizione dei suoi melodrammi portò il suo temperamento di erudito e di bibliofilo, preferì soggetti classici (*Andromaca*, *Artaserse*, *Temistocle*, *Caio Fabricio*, uno dei migliori), ma non rifuggì da soggetti moderni e fantastici (*Amleto*, *Don Chisciotte*, composti in collaborazione col Pariati), riuscendo imitatore e dei tragici antichi e dei moderni, in ispecie francesi, come il Racine. I suoi cinquanta e più melodrammi (oltre quelli in collaborazione), i più d'argomento storico, son notevoli per la verosimiglianza dell'azione drammatica, serrata, l'efficacia scenica, la correttezza e semplicità dell'intreccio, per lo svolgimento e pel decoro dei caratteri e pel buon senso e buon gusto predominante. A lui mancano però le doti poetiche come la fantasia ed il talento metrico, la facoltà di concepire caratteri, il patetico. I suoi melodrammi riescono perciò freddi, aridi e duri: interessano e commuovono piuttosto con l'ardore tragico e le situazioni crudamente spiccate, che con le parlate e le scene patetiche ch'erano ignote a lui. Pur tuttavia qua e là, come nel *Lucio Papirio*, v'è qualche cosa che si scolpisce e s'imprime nell'animo. Del resto egli stesso condannava e riconosceva i difetti del genere che aveva trattato quasi in via provvisoria e di mal animo: le sue fortunatissime cose drammatiche, rappresentate con tanto applauso anche su tutti i teatri d'Italia, a lui vecchio pesavano sulla coscienza come delitti di gioventù, ed ei ne faceva sì poco conto, che se ne pentiva e le disprezzava. E confessò apertamente egli stesso, nelle prefazioni (veri appunti critici), i plagi di una piccola parte dei suoi melodrammi (i più di sua invenzione) dal teatro greco, dal teatro francese, dominante allora per tutta Europa ed in Italia col Martello. Spesso il suo melodramma è fusione di più drammi anteriori, come, per esempio, la *Ifigenia in Aulide*, prima opera sua, rappresentata nel teatro imperiale di Vienna: per l'intreccio, le situazioni, ed i caratteri, essa non è che imitazione del Racine e di Euripide. E così l'*Andromaca* è imitata dagli stessi tragici e da Seneca; l'*Astarte*, l'*Antioco* e il *Sesostri* dal Quinault, Corneille e De la Grange. Ben proporzionato, robusto, solenne, eroico, musicato dal Caldara e dallo Händel, il melodramma ebbe nello Zeno, come ben fu detto, il suo architetto. Ma intanto erano già applauditi i melodrammi di colui che doveva esserne il vero poeta.

P. Metastasio.

3. Nel 1729 il vecchio Zeno, abbandonando Vienna, ov'era vissuto, onorato e applaudito, con lo stipendio di 4000 fiorini l'anno, dal 1718 al 1729, per tornarsene in patria ai prediletti suoi studi di erudizione, ma sempre stipendiato e coll'obbligo di fornire annualmente un melodramma alla corte viennese; proponeva come suo successore l'abate romano Pietro Metastasio (1698-1782) che abbiam trovato, fra gli arcadi, inarrivabile scrittore di canzonette (v. fig. a p. 513). Già celebre, intanto, per le sue cantate e melodrammi, composti a Napoli, e specialmente per gli *Orti Esperidi* (1721), serenata per l'anniversario dell'imperatrice Elisabetta, moglie di Carlo VI (pur re di Napoli e Sicilia), musicata dal Porpora e cantata, nella parte di Venere, dalla sua compaesana Marianna

Bulgarelli, detta la " romanina „: per la *Galatea* (v. fig. a p. 514), e l'*Angelica* e per la *Didone abbandonata* (1724), il suo primo melodramma, musicato dal Sarro (poi ancora dal Vinci e dallo Scarlatti) e cantato dalla Bulgarelli, che era divenuta l'amante e l'ispiratrice del poeta, e dal cosidetto " Niccolino „ (Nicola Grimaldi), il più grande cantante italiano del tempo. La *Didone* metastasiana, che ritraeva non la mesta regina virgiliana, ma una ammaliatrice sirena, come l'Armida del Tasso, aveva avuto un successo strepitoso. Raccolto per le vie di Roma nel 1709, povero improvvisatorello, trasformato, perfin nel nome, alla coltura greca e istruito nella giurisprudenza da G. V. Gravina (v. p. 468), Pietro Trapassi (grecamente Metastasio), figliuolo d'un pizzicagnolo romano, era stato educato in Calabria, a Scalea, sotto il bel cielo della Magna Grecia, presso il mare, alla filosofia cartesiana dal maestro e cugino del suo protettore, il filosofo calabrese Gregorio Caroprese. Ritornato a Roma aveva sciupato in poco tempo tutta la fortuna (15000 scudi), che il padrino gli aveva lasciato, morendo (1718). Tentato inutilmente di procacciarsi lucro e occupazione in patria, si era ridotto a Napoli (1720) ad esercitar la pratica presso un severo avvocato non troppo amico delle Muse, quando s'era incontrato nella Bulgarelli che l'aveva fatto istruire nella musica dal Porpora, conoscere dai più distinti musicisti, Scarlatti, Leo, Durante, e schiusogli un glorioso avvenire, incitandolo a farsi poeta melodrammatico. Alla *Didone* eran succeduti il *Siroe* che, rappresentato con musica del Vinci a Venezia nel 1726, si fonda su tradizioni orientali; il *Catone in Utica* (1727) che si uccide sulla scena, ma poi, dopo una satira di Pasquino, non contrista più gli spettatori (e così poi sempre gli eroi metastasiani): l'*Ezio* del '28, e la *Semiramide* del '29, l'*Alessandro* e l'*Artaserse* del '30. Tanti drammi, tanti trionfi!

Fig. 112. — Pietro Metastasio. Da un quadro di Steinle; incisione di C. S. Gaucher, edito nelle *Opere*. Parigi 1780-82.

Quando l'invito della corte di Vienna (1729), sollecitato dalle sue protettrici, la principessa Belmonte Pignatelli e sua cognata Marianna Pignatelli, che avevano conosciuto il poeta a Napoli, contessa d'Althann, vedova di un favorito e favorita essa stessa dell'imperatore, giunse al Metastasio, egli era a Roma con la Bulgarelli che s'era intanto addossato tutto il mantenimento della famiglia Trapassi. Si trattava di 3000 scudi annui, ed il Metastasio accettò, abbandonando la sua amante. Giunto a Vienna nell'aprile del 1730, dovette aspettare tre mesi per inginocchiarsi dinanzi a Carlo VI. Principe, mezzo tedesco e mezzo spagnuolo, inclinante, per avversione alla Francia, alla cultura italiana, dilettante, esecutore e compositore insieme di musica, questi si circondava di maestri celebri italiani e tedeschi, come Fux, Caldara, Lotti, Porpora e Adolfo Hasse che fu poi il predi-

letto musico dei melodrammi del Metastasio. Il quale ebbe subito a consolarsi, nella fredda e aristocratica Vienna, dell'abbandonata Bulgarelli (che moriva quattro anni dopo), trovando in una delle sue protettrici, la ricca contessa Althann, l'amante e l'amica, che perdè poi nel '55. Solo allora, assistito dalla famiglia Martinez, dopo cinquantadue anni di vita cortigiana l'" uccello di palazzo e non di bosco „ (com'egli stesso si chiamava), malinconico e nervoso, finiva i suoi giorni, sempre acclamato nella corte della figliuola di Carlo VI, Maria Teresa, e poi di Giuseppe II, il gran principe riformatore, ammiratore della cultura francese, discepolo di Voltaire, di Beccaria e di Filangieri, nemico dei bigotti e dei preti. A Vienna, nei primi lieti dieci anni della sua permanenza (1730-40), oltre " azioni sacre „, " cantate „, " feste teatrali „, il Metastasio avea composto l'*Adriano in Siria* e il *Demetrio* (1731), l'*Issipile* (1732), l'*Olimpiade* e il *Demofoonte* (1733), la *Clemenza di Tito* (1734), l'*Achille in Sciro*, il *Ciro* e il *Temistocle* (1736), la *Zenobia* e l'*Attilio Regolo* (1740). Dal '40 in poi i melodrammi si succedono con lunghi intervalli, più deboli e scadenti: l'*Antigono* e l'*Ipermestra* del '44, il *Re Pastore* del '51, l'*Eroe cinese* del '52, la *Nitteti* del '56, il *Trionfo di Clelia* del '62, il *Romolo ed Ersilia* del '65, e finalmente, ultimo, il *Ruggiero* del '71.

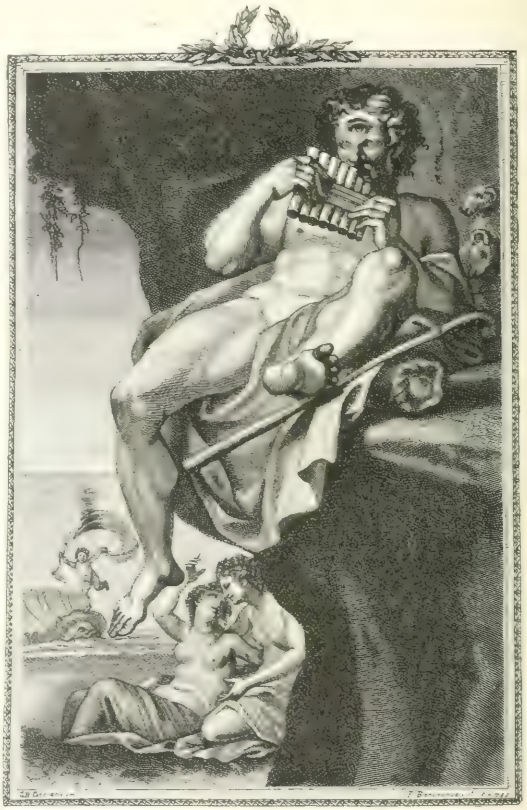


Fig. 113. — Il ciclope Polifemo nella *Galatea* del Metastasio. Da un disegno di G. B. Cipriani incisovi da F. Bartolozzi, unito nelle *Opere*. Parigi, 1780-82.

I ventisette melodrammi del Metastasio, d'argomento mitologico, storico e

romanzesco, in cui egli venne man mano perfezionando il genere, sono di diverso valore artistico e drammatico. Non tenendo conto degli ultimi, che, scritti negli anni tardi (1740-71), abbiam già detti scadenti, gli altri sogliono dividersi in due periodi. Nel primo (1724-1730) il Metastasio ha poca semplicità nello stile, bizzarria ed incostanza nei caratteri; andamento intralciato nella favola; debolezza nel dialogo e poca economia nel recitativo; nel secondo (1733-40), proprietà somma nella locuzione, precisione e scioltezza maggiore al dialogo, sobrietà nelle narrazioni, spontaneità, delicatezza, vigore ed affetto alle arie. Questo secondo è il periodo della perfezione ed è rappresentato dall'*Olimpiade*, dal *Demofoonte*, dalla *Clemenza di Tito*, dall'*Achille in Sciro*, dal *Temistocle* e dall'*Attilio Regolo*. Caratteristici, fra tutti, sono l'*Issipile*, per la curiosità ed emozione romanzesca; l'*Olimpiade* per i caratteri giovanili e delicatamente disegnati e le situazioni patetiche, e, finalmente, il sublime *Attilio Regolo*, che per semplicità sostenuta, per solennità e per grandiosità di situazione, è il suo capolavoro.

L'*Issipile* ci presenta questa principessa che, fingendo di prender parte alla congiura che tutte le donne di Lemno ordiscono per trucidare i loro uomini, quando torneranno da una lunga spedizione in Tracia, giura di uccidere anche il padre suo Toante che comanda quella spedizione. Principale promotrice di questa congiura è Eurinome che con la morte di Toante vuole vendicare l'esilio dato al figliuolo di lei, Learco, che avea tentato di rapire Issipile e ch'essa crede morto in esilio. Giungono intanto Toante e i Lemni, e nella notte si prepara dalle donne la loro strage. Ma giunge anche Learco che è ancor vivo, a capo di alcuni pirati, per stornare le prossime nozze di Issipile con Giasone, principe della Tessaglia, che dovrà giungere da un momento all'altro. Learco incontra subito una sua antica amante, Rodope, che l'ama ancora e che lo mette al giorno della congiura, perchè si possa salvare. Ma Learco non le crede e s'avvia nei giardini della reggia per rapire Issipile. Questa comparisce poco dopo col padre, che fa nascondere in un boschetto per sottrarlo al furore delle sue compagne. Partita Issipile, Learco con uno stratagemma fa allontanare Toante dal suo nascondiglio e vi si sostituisce lui, sperando di aver nelle mani Issipile, quando questa tornerà per cercare il padre. Intanto arriva Giasone, e, saputo dello scempio commesso dalle donne di Lemno, crede anche lui che Issipile abbia ucciso il proprio padre, mentre costei, per ingannare le sue compagne, ha fatto mettere nel letto di Toante il cadavere sfigurato di un Lemnio. Maledicendo alla sua crudele fidanzata, egli abbandona allora quel soggiorno di mostri. Issipile, invece, si reca nel boschetto e spiega a quello che crede suo padre, e che è Learco, i mezzi della fuga. Eurinome ascolta tutto, corre ad avvertire le compagne, fa circondare tutto il bosco e ordina che vi si appicchi il fuoco, quando le vien condotto innanzi il proprio figliuolo ch'essa credeva morto in esilio. Learco è salvato dalla sua amante Rodope che se ne impossessa e fingendo di volerne affrettare la morte, gli dà la libertà. Learco corre allora in cerca di Giasone, e, trovatolo addormentato in riva al mare, sta per ucciderlo, quando sopraggiunge Issipile che gli toglie il pugnale di mano. Giasone si sveglia e crede che Issipile, come il padre, voglia uccidere anche lui, e con orrore respinge le sue giustificazioni. Ma ella partita, sopraggiunge Toante in persona, che fa ricredere Giasone, il quale stabilisce di voler strappare Issipile da quel soggiorno di Furie. Learco sorpreso Toante, lo fa suo prigioniero e lo conduce sulla sua nave, minacciando di ucciderlo se non gli si dà Issipile per isposa. E questa, non ostante la sua ripugnanza, già sta per darsi a Learco per salvare il padre, quando Giasone,

scórta Eurinome, se ne impossessa per uccider lei, se Learco ucciderà Toante. Learco allora cede Toante in cambio della madre, ma nell'istesso tempo si ferisce e si getta a mare.

Con tutto che eccessivi " i bei colpi di scena „ e le inverosimiglianze, l'*Issipile* piacque e commosse l'augusto padrone: onde per questo e altri melodrammi, il Metastasio confessò di aver " visto piangere gli orsi „; ma eran lagrime melodrammatiche che non lasciano traccia!

Non men commovente è l'*Olimpiade*, in cui due amici, Licida e Megacle, amano entrambi la bella Aristea, la figliuola del re, il quale la pone premio al vincitore dei giuochi olimpici, cui egli presiede. Ma Licida, cui Megacle è debitore della vita, poco esercitato nei giuochi, ottiene, per gratitudine, dall'amico, che ignora rivale, di sostituirlo in questi e di guadagnarsi la sua amata. Megacle vince, ottiene Aristea, la cede a Licida, e si getta nel fiume, per non vederla nelle braccia d'un altro. Ma un pescatore lo salva a proposito, perchè Licida, scoperto figliuolo del re e quindi fratello della sua bella, sposa una sua antica amante che ha ritrovato in Olimpia, e Megacle la sua Aristea. L'*Olimpiade*, che l'autore dice tratta da Erodoto, per i suoi elementi cavallereschi (simili a quelli di *Ruggiero*), così bene fusi ai classici da formare un tutto originale, nè classico, nè cavalleresco, è il più commovente dei melodrammi metastasiani. La scena tra Megacle ed Aristea, in cui l'amante svela all'amata d'averla conquistata per un altro che essa non ama e che dovrà amare per gratitudine come lui, ti squarcia l'anima; e commoventissimo è l'ultimo addio di Megacle all'amata svenuta ed all'amico:

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, morì.
Ah no! sì gran duolo
Non darle per me;
Rispondi: ma solo,
Piangendo, partì.
Che abisso di pene
Lasciare il suo bene,
Lasciarlo per sempre,
Lasciarlo così!

Nella musica di Cimarosa questi versi erano addirittura un grido straziante di dolore!

L'*Attilio Regolo* è una vera e solenne tragedia, quasi religiosa, senza intreccio, in cui un grande sagrifizio di sè sta in luogo del solito delitto.

Regolo che, resistendo agli amici, finisce per trionfare sull'amore e venerazione loro: ecco tutta l'azione, ma quali commozioni essa non ci prepara! Roma è pronta a tutto pur di salvare il suo prigioniero che ha giurato di ritornare a morire orribilmente in Affrica, se il trattato fosse respinto. I suoi amici aspettano con gioia ch'ei parli in Senato, quando Regolo propone che si respinga e la pace che Cartagine offre a patto che resti suo quanto possedeva, e lo scambio dei prigionieri, proposto in luogo della pace, se non accolta. Tutti attoniti, Manlio, il console, si oppone (egli dice per gratitudine di Roma a Regolo, ma, invece, per invidia del gran sagrifizio); e l'eroe:

Vuol Roma essermi grata? ecco la via.
Questi barbari, o Padri,
M'han creduto sì vil, che per timore
Io venissi a tradirvi. Ah, quest'oltraggio
D'ogni strazio sofferto è più inumano,
Vendicatemi, o Padri: io fui romano!
Armatevi, correte
A sveller da' lor templi
L'aquile prigioniere. In fin che oppressa
L'emula sia, non deponete il brando.
Fate ch'io, là tornando,
Legga il terror dell'ire vostre in fronte
A' carnefici miei; che lieto io mora
Nell'osservar fra' miei sospiri estremi
Come al nome di Roma Africa tremi!

Il Senato decide che il giuramento estorto ad un prigioniero non tenga; i figli eccitano il popolo, e perfino l'inviato cartaginese, Amilcare, mosso a tanta grandezza, lo lascerebbe fuggire; ma Regolo, semplice e risoluto, resiste a tutto, facendo tacere i figli, eccitando il Senato ad essere più rigido, rimproverando con disdegno Amilcare. Finalmente esce vittorioso da questa lotta, se non che il popolo, per mezzo del tribuno, gli impedisce di partire, gridando: " Regolo resti! „. E pure a queste premure egli risponde fiero e risoluto: " che poichè è vecchio e non può più giovare alla patria, non gli si tolga questa gloria „; e, pregando, esortando e comandando, si fa aprire il passo. Salito sulla nave, si volge alla moltitudine silenziosa, attonita:

Romani, addio. Siano i congedi estremi
Degni di noi. Lode agli Dei, vi lascio,
E vi lascio romani. Ah conservate
Illibato il gran nome; e voi sarete
Gli àrbitri della terra, e il mondo intero
Roman diventerà. Numi custodi
Di quest'almo terren, Dee protettrici
Della stirpe d'Enea, confido a voi
Questo popol d'eroi; sian vostra cura
Questo suol, questi tetti e queste mura.
Fate che sempre in esse
La costanza, la fè, la gloria alberghi,
La giustizia, il valore. E se giammai
Minaccia al Campidoglio
Alcun astro maligno, influssi rei,
Ecco Regolo, o Dei; Regolo solo
Sia la vittima vostra; e si consumi
Tutta l'ira del Ciel sul capo mio:
Ma Roma illesa... Ah qui si piange! Addio!

Codesto romanissimo *Attilio Regolo*, il Metastasio lo trattenne dieci anni nello scrittojo, temendo che per la sua " austerità „ non fosse ben gustato dai teneri palati reali e arciducali, abituati alle dolcezze delle corti, e grande fu la sua sorpresa quando il famoso cantante Farinello (Carlo Broschi), il suo " gemello adorabile e adorato „, gliene partecipava il gran successo nella corte di Madrid. Egli è che il Metastasio era capacissimo di creare avvenimenti o caratteri tragici simili al *Catone* (riconosciuto questo più romano di quello dolce e platonico creato dall'Addison), al *Temistocle* ed al *Regolo;* ma aveva legate le mani specialmente nell'ultimo suo periodo, fra la poca libertà nello scegliere i temi, la musica, i cantanti e i gusti, cui bisognava ubbidire e contentare. In una lettera del 1752 allo stesso Farinello dichiarava insopportabili " gl'infiniti ceppi „, fra' quali si trovava: " i soggetti greci e romani sono esclusi dalla sua giurisdizione „, gli conveniva ricorrere " alle storie orientali, affinchè i braconi e gli abiti talari di quelle nazioni inviluppino i passi lubrici delle mie attrici che rappresentano parti da uomo „.

Egli perciò deve venire molto scusato se mantenne sulle scene quegli eroi teneri, galanti e damerini, e se i suoi melodrammi risentono alquanto di monotonia. " Concepire una situazione commovente, svilupparla grado a grado, ma con velocità, segnarne ogni passo, ogni moto, come un musico svilupperebbe un tema, questo era lo scopo e la gloria del Metastasio. Fu suo pensiero costante di trovare opportunità per tali sviluppi, e sempre in cerca di situazioni patetiche, si compiaceva poi di stringerle assieme. Non lo soddisfacevano gli argomenti trattati dagli antichi e dai francesi: erano troppo magri per lui: ora si sentiva di produrre le situazioni principali da una mezza dozzina di drammi e di poemi e di assettarle in un intreccio, combinando, nella sua *Clemenza di Tito*, il *Cinna* del Corneille e l'*Andromaque* di Racine, di tessere insieme Sofocle e La Motte, Ariosto e Racine, Lope de Vega ed Erodoto..... Romantico quanto Shakespeare e Calderon, si credeva classico e corretto come Scipione Maffei „ (V. Lee). Al

[33]. Wiese e Percopo, *Storia della lett. italiana.*

melodramma architettato dallo Zeno, egli, nato poeta e miglior conoscitore del teatro francese e della musica, dètte vita e sentimento, comunicandogli maggior movimento e rapidità nell'azione e nel dialogo, maggiore armonia nel verso, e scelse avvenimenti, caratteri, passioni più adatte a far risaltare la musica, le cui esigenze combinò talmente a quelle della poesia che l'una compensava l'altra, immediatamente, dello scambievole sagrificio. Egli non è mai ricorso ai vecchi mezzi per farci sapere quel che è avvenuto: l'azione stessa si presenta ai nostri occhi, chè i personaggi ci vengono innanzi più per agire che per parlare. E sotto questo rispetto può dare delle lezioni a' poeti tragici. Quel che possiede poi in grado eminente è il senso dell'armonia del verso, il più facile, il più melodioso, il più musicale della nostra letteratura. Ed è su di essi che gli stranieri (come Stanislao re di Polonia) appresero facilmente l'italiano; e G. G. Rousseau, che abbiam visto ammiratore del poeta, giudicava, pe' melodrammi di lui, la nostra lingua la sola propria alla musica. Federigo di Prussia, aiutato dal suo maestro di corte, aveva messa in musica la *Clemenza di Tito*, che Voltaire diceva opera " pleine de beautés „, dichiarando il Metastasio (il quale " en rougit en secret „) superiore ai greci ed ai moderni tragici inglesi e francesi per la temperanza elegantissima. Qualche contemporaneo giunse perfino ad accoppiare il forte " Scekespire e il dolce Artino „ (nome arcadico del Metastasio), come soli conoscitori, dopo i tragici greci, delle vie del cuore umano.

Gli oratorî

Secondo alcuni, il Metastasio riuscì più perfetto nei melodrammi sacri, detti " oratorî „, perchè inventati da S. Filippo Neri che li introdusse nel suo oratorio, e che, trattati di mano in mano dal reggiano Francesco Codelupi Borzani (1603); da Giacomo Cicognini, padre del melodrammatico Giacinto Andrea (1625); dal bizzarro anacreontico Francesco Balducci che abbiam conosciuto; da Tommaso Ceva che ne compose sino a tredici; dal De Lemène, ecc., fu nel Seicento un informe e capriccioso accozzo di personaggi ideali e simbolici, dialogizzanti in un linguaggio indecoroso e manierato. E tal si mantenne (non ostante che il cesenate Malatesta Strinati, morto nel 1720, cercasse avviarlo ad una via più ragionevole) sino al Pariati: quando lo Zeno, che ne compose una ventina (1735), gli dètte una forma più accurata, più unità e coerenza, più semplicità e sobrietà, più nobiltà di lingua e uno stile sul fare del profetico biblico. Dicono che il Metastasio facesse versare lagrime anche con i suoi otto oratorî, e specialmente con la *Morte d'Abele*, col *Giuseppe riconosciuto*, col *Gioas re di Giuda* (il capolavoro del genere) e coll'*Isacco figura del Redentore*, giudicati " più commoventi della tragedia greca, più sublimi dello stil dei Profeti „ e più varii, dei melodrammi, nei caratteri. Di essi, il Monti diceva che così si canta in paradiso. La scena dell'ultimo ricordato, in cui Isacco, seguendo suo padre per essere immolato, gli domanda quale sarà la vittima, ed Abramo risponde: " Provvederalla Iddio „, è stata paragonata a quella dell'*Ifigenia*, e ritenuta più nobile pel sentimento religioso di questo patriarca (Salfi). Ma essi, più che dalla vera religione cristiana, sono ispirati dal servilismo cortigiano: onde, per esempio, dalla nascita del Redentore, nel Natale, il poeta non s'impromette altro bene per la terra, che la " pace „ fra i re, la " fedeltà „ fra i sudditi e " i talami reali ricchi di prole „.

I successori del Metastasio

Questa forma di arte non ebbe al mondo altro poeta che il Metastasio. Morto lui, il melodramma si può dire che passi nel suo periodo " musicale „, nel quale l'arte del poeta perde ogni importanza. Giuseppe II giunse allora a far scrivere *Prima la musica e poi le parole*, come nel grazioso scherzo comico, così intitolato, del Casti (che or ora ricorderemo), scritto e rappresentato, il 1786, nella imperial villa di Schoenbrun. In esso il maestro di musica diceva appunto:

La mia musica ha questo d'eccellente,
Che può adattarsi a tutto egregiamente!

Contemporanei del Metastasio, il Frugoni ed il Rolli ne scrissero dei mediocri; migliori quelli del livornese Ranieri dei Calsabigi (1715-1795), che, pur conoscendo a fondo i principî dell'arte drammatica, ma mancante del talento poetico, contribuì a tracciar meglio il piano della favola, a far risaltare le situazioni più decisive e gli affetti più appropriati all'effetto della melodia, e tentò di collocar in miglior posto le ariette, poste dal Metastasio non sempre a proposito in fine di ciascuna scena, ed i recitativi. Il suo *Alceste* e il suo *Orfeo*, musicati dal Gluck, giovarono grandemente all'opera musicale, cui quel celebre compositore, sotto la direzione del poeta italiano, dètte un carattere più attivo e drammatico. Il Calsabigi preferiva i soggetti mitologici, ma negli ultimi suoi anni vi rinunziò, e, seguendo l'indirizzo dato dallo Zeno e più dal Metastasio, si dètte a comporre anche lui melodrammi storici, come l'*Elfrida* ed altri. L'*Alessandro e Timoteo*, che, inspirato da una famosa ode del Dryden, scrisse nel 1782 il conte Carlo Gastone della Torre di Rezzonico (1742-1796), di Como, vissuto nella corte di Parma, non piacque, non ostante che il poeta v'avesse introdotto, nuovo elemento, il fantastico soprannaturale (apparizioni, ombre, ecc.).

Il melodramma buffo

4. A Napoli, ove il dramma musicale, per opera del vicerè duca d'Ognatte che destinò ad esso (1652) il teatro San Bartolomeo (sino allora adoperato per le commedie in prosa), aveva trovato un terreno propizio, le opere del Metastasio furono di continuo rappresentate specialmente nel teatro di San Carlo fin dalla sua fondazione (1737), con la musica di maestri in gran parte napoletani: Porpora, Vinci, Leo, Pergolesi, ecc. Intanto, circa quarant'anni dopo l'introduzione della tragedia musicale, si era svolta in questa stessa città, dall'" intermezzo comico „, che si rappresentava tra un atto e l'altro del melodramma, la commedia musicale, che i Francesi per distinguerla dall'" opera „ (tragedia musicale), dissero poi " opera buffa „, quando i nostri attori la portarono oltre Alpi. Un primo esempio di opera buffa può vedersi intanto nella " commedia armonica „ l'*Anfiparnaso* (cioè il doppio Parnaso della poesia e della musica), azione comica coi personaggi a carattere della commedia dell'arte, che il canonico modenese Orazio Vecchi († 1605) scrisse e musicò fin dal 1597; ma essa rimase senza sèguito, dimenticata. Senza eroi e senza eroismi, tutta plebea, ritraente in parte la vita del basso popolo napoletano e scritta in questo dialetto, la vera opera buffa nacque nel 1709 col *Patrò Calienno de la Costa* di un Agasippo Mercotelli (Niccolò Corvo, avvocato napoletano?), musicato da Antonio Orefice, e rappresentato al teatro dei Fiorentini.

È il solito motivo della bella schiava, riconosciuta figlia del vecchio che n'è inna-

morato: ma nell'antica riduzione vi sono scene ispirate direttamente dalla realtà, come quella, così napoletana, dell'alterco della vecchia Renza e della giovane Perna, che dalle finestre si dicono ogni sorta d'improperî.

Seguirono, fino al 1720, opere buffe, miste di dialetto e di toscano che non conoscevano e che adoperavano per burlarsene, e rappresentanti, argomenti triviali, il solito pettegolezzo dell'amore e del matrimonio, e personaggi plebei, come ortolani, marinai, facchini, osti e barbieri. Autori n'erano Niccolò Gianni, Francesco Antonio Tullio, Aniello Piscopo; poi Bernardo Saddumene, Carlo de Palma, Francesco Oliva, Tommaso Mariani, imitatori del Metastasio: e finalmente, più tardi, Gennaro Antonio Federico († 1752?), autore della *Serva padrona*, e, più celebre, Pietro Trinchera († 1755), notaio, scrittore di commedie dialettali semplici e naturali, come la *Monaca fauza*, una sorella di Tartufo. Questo, invece, fu ritratto, nell'opera buffa intitolata *La Tavernola abbenturosa* (prima del 1740), in un eremita ipocrita, che, facendo il ruffiano ed altre simili arti, giunge ad ingannare la povera gente. Codesta commedia che, per la sua indole satirica, fruttò all'autore la persecuzione ed il suicidio in prigione, è la più notevole del genere fino a che sorge, sempre in Napoli, Giambattista Lorenzi (1719?-1805), che, attore, inventore di " scenari „, scrittore di commedie, poi direttore e concertatore delle opere di corte e regio revisore di quelle che si rappresentavano a Napoli, divenne nel 1766 il poeta dell'opera buffa con le sue tredici commedie, quasi tutte musicate dal più valente compositore dell'opera buffa, il Paisiello.

Più belle e più note: l'*Idolo cinese* (1767) che rappresenta un giovanotto napoletano capitato in Cina e fatto re col nome di Tuberone (in cui si è voluto riconoscere il giovanotto Ferdinando IV di Napoli); la *Luna abitata* (1768), in cui un astronomo napoletano, don Verticchio, disperato di non indovinare a fare il calendario, sale in cielo a vedere che si fa fra i pianeti; e, più celebre di tutte, il *Socrate immaginario* (1775), in cui, per consiglio del famoso e spiritoso abate Galiani, che suggerì " i motti più finamente aristofaneschi e le scene che hanno sapore e reminiscenze classiche „, fece una saporita caricatura del dotto grecista Saverio Mattei, traduttore dei *Salmi*, e che, come " don Quijote per le vite dei cavalieri erranti „, era impazzito per la " cognizione confusa e volgare delle vite dei filosofi antichi „, " sino a credere di poter ristorare l'antica filosofia „. Gl'incidenti del *Socrate immaginario* sono tratti dalla vita di Diogene Laerzio: don Tammaro è il nuovo Socrate, che chiama Xantippe la moglie donna Rosa, Sofrosine la figlia, Simia e Saffo il cameriere e la cameriera, Platone il suo barbiere don Antonio, cui vuol dare in moglie la propria figliuola e sposare lui quella di costui, Aspasia. Egli vuole che in casa sua tutto sia greco:

Che sino il can che ho meco
Dimeni la sua coda all'uso greco.

Del suo Platone egli dice:

Il porco io fui che lo scavai. Lo tenni
Alla mia scuola, e in men di sette giorni
Filosofo divenne mastro Antonio;
Gittò panno e sapone,
Vestì la toga e diventò Platone.

Sta sottoterra assai
Il tartufo odoroso; il porco immondo
Lo scavai col suo grugno, e quello poi
Si fe' dar la dottrina di altri eroi.
Sta [illegible] sepolto
Mastro Antonio tartufo:

Questo Platone riporta al maestro il famoso oracolo, così conciato:

Sa che sa, se sa, chi sa;
Che se sa, non sa se sa;
Chi sol sa che nulla sa,
Ne sa più di chi ne sa:

che il Paisiello musicò stupendamente.

Il merito di avviare per una strada nuova il melodramma buffo e satirico, che, di puramente napoletano per costume e per lingua, divenne italiano e per l'uno e per l'altro, si deve all'abate Giovan Battista Casti, che abbiam veduto fra gli Arcadi v. a p. 479 e rivedremo in sèguito, vissuto vagando per l'Europa al sèguito di un barone, a Parigi e a Firenze, ove fu ben veduto dal granduca Leopoldo I e da Giuseppe II che lo condusse seco a Vienna successore al Metastasio, come poeta cesareo. Fu qui che il Paisiello, di ritorno da Pietroburgo, lo incoraggiò, nel 1784, a darsi al genere del melodramma comico, seguendo l'indirizzo dato dai melodrammatici buffi napoletani; ed il Casti compose allora, pel Paisiello, il *Re Teodoro in Venezia*, desunto dal *Candide* del Voltaire.

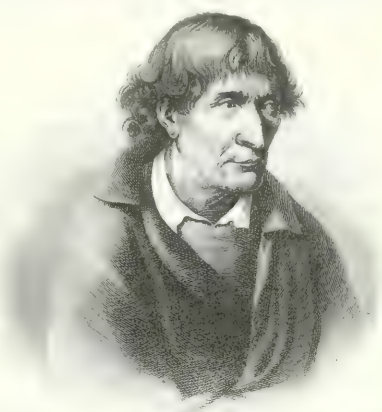


Fig. 114. — Giambattista Casti. Da un'incisione di F. Rosaspina, edita nelle *Opere*, Parigi, 1804.

Cotesto re (un barone tedesco), sbarcato nella Corsica e fattovisi nominare re dagli abitanti, insorti contro i Genovesi, loro padroni, e arrestato per debiti, capita a Venezia, pieno di vanità, ed è sostenuto, nel suo eroismo e nella miseria, da un Gafforio:

GAFF. Scaccia il duol, mio re, chè degno
Quel tuo duol di te non è.
TEOD. Senza soldi e senza regno,
Brutta cosa è l'esser re.
GAFF. Deh, sovvengati di Dario,
Di Temistocle, di Mario:
E il destin di quegli eroi,
Grandi anch'essi e pari tuoi,
Ti dovrebbe consolar.
TEOD. Figliuol mio, coteste istorie
Io le so, le ho lette anch'io:
Ma vorrei, nel caso mio,
Non istorie, ma danar.

Al *Re Teodoro*, ch'ebbe fortuna insperata (al poeta l'imperatore donò una preziosissima scatola d'oro) e lodi di critici severi e poco teneri del Casti (come il Foscolo), tenner dietro, fra i sei pubblicati ed altri ancora inediti, l'*Antro di Trofonio*, in cui si burlò di certi filosofi, ma sempre da filosofo, e la *Congiura di Catilina*.

In quest'ultimo, inspirato pure dall'omonima opera di Voltaire, mette in caricatura

l'eroismo e l'eloquenza di Cicerone, e specialmente il famoso " Quousque tandem ... che forma la grand'aria buffa di quest'opera:

Fino a quando, o Catilina,
L'esterminio e la rovina
Contro noi mediterai?
Fino a quando abuserai
Con cotanta impertinenza
Della nostra pazïenza?
Va, rubello, evadi, espatria,
Traditore della patria,
Conciofossecosachè...
CATIL. Traditor, rubello a me?
CIC. Conciofossecosachè...
POP. Sì ch'è ver...
ALTRI No, che non è.
CIC. Conciofossecosachè...

La tragedia e la commedia in questo periodo della Decadenza continuano ad essere dominate dall'influsso straniero. Nella tragedia l'influenza del teatro francese va crescendo sempre, sinchè diventa generale e incontrastata, quando sorge l'Alfieri a darle una fisonomia nazionale. La commedia, anch'essa spagnolesca e senza naturalezza, fu avviata alla riforma goldoniana specialmente col *Don Pilone* del Gigli, che fu tra i primi ad imitare la commedia naturalistica del Molière. Dal dramma pastorale, che in questo periodo vien decadendo, nasce una delle più grandi glorie artistiche dell'Italia: il melodramma che, nato a Firenze, peregrinò nella Germania, nella Francia e nell'Inghilterra, mantenendo, quasi sempre, il suo carattere italiano. Figlia del melodramma fu l'opera buffa, che, sorta a Napoli, girò trionfalmente per tutti i teatri europei, e quando nel 1788 le compagnie italiane furono licenziate da Vienna, l'opera buffa continuò a richiamare il pubblico numeroso nei teatri italiani.

4. La prosa.

I. **L'eloquenza.** — 1. Eloquenza politica: le *Filippiche* del Tassoni. — 2. Eloquenza letteraria: elogi, discorsi, lezioni accademiche. — 3. Eloquenza sacra: il *Quaresimale* di P. Segneri.
II. **La novella ed il romanzo.** — 1. Novellatori dell'Alta Italia. — 2. Novellatori fiorentini. — 3. Novellatori meridionali: G. B. Basile ed il *Conto de li conti*. — 4. Il romanzo.
III. **Dialoghi, trattati e lettere scentifiche.** — 1. I dialoghi di G. Galilei. — 2. Il *Saggiatore*, le lettere scentifiche, i trattati dei suoi discepoli e seguaci. — 3. Dialoghi scentifici di F. M. Zanotti e F. Algarotti.
IV. **La storia.** — 1. Le *Istorie del concilio di Trento* di P. Sarpi e S. Pallavicino. — 2. La *Storia della Compagnia di Gesù* di D. Bartoli; la *Storia delle guerre civili di Francia* di E. C. Davila; la *Storia delle guerre di Fiandra* di G. Bentivoglio. — 3. Storici minori e provinciali. — 4. La *Storia civile del regno di Napoli* di P. Giannone. — 5. L'erudizione storica: L. A. Muratori. — 6. La filosofia della storia: G. B. Vico. — 7. Storici delle belle arti e descrittori di viaggi.
V. **La critica letteraria.** — 1. I *Ragguagli di Parnaso* di T. Boccalini. — 2. Le *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, i *Progimnasmi poetici* di B. Fioretti, trattati sulla lingua e lo stile ecc. — 3. G. V. Gravina e G. B. Vico e la scienza estetica. — 4. Storici della letteratura.

In generale, la prosa del periodo della Decadenza si mantenne più lontana che la poesia dalle esagerazioni della forma. I migliori prosatori, i Toscani, come il Galilei e i suoi discepoli e seguaci, son affatto immuni dai difetti del Seicento. La lor prosa, semplice ed efficace, scritta nella pura lingua paesana, vien arricchita da essi di felici maniere. Frutto della riflessione e partecipante della scienza, essa risentì subito l'influsso dello sviluppo che questa prese col metodo sperimentale. Come, tra i generi poetici, la lirica, così, fra quelli della prosa, l'eloquenza sacra fu specialmente attaccata dalla malattia del secolo: bagliore d'immagini e tumidezza di forma.

I.

L'eloquenza politica

1. Quanto nel Cinquecento era stata amante della semplicità, naturalezza ed eleganza, tanto, nel Seicento, l'eloquenza preferì l'artificiale, il bizzarro e lo scorretto. Sottigliezze capricciose, pensieri sofistici, figure e metafore esagerate e grottesche, resero lo stile interamente falso, gonfio, ridicolo. Esso, poi, serviva a meraviglia a coprire la mancanza dei pensieri e dei sentimenti, che, per le condizioni politiche, non potevansi liberamente esporre. Solo quando uno dei più grandi scrittori osò lanciarsi, sotto lo scudo dell'anonimo, contro gli oppressori della patria, solo allora si ebbe calda eloquenza e veri modelli di prosa politica. Nelle celebri due *Filippiche contro gli Spagnuoli*, già composte nel 1615 e dirette ai Principi e Cavalieri italiani, Alessandro Tassoni (v. a p. 447), il più grande dei nostri scrittori civili in quel miserando periodo, come il suo odio contro la Spagna, versò tutta la sua calda ammirazione pel Duca di Savoia, Carlo Emmanuele I, combattente allora da solo contro la Spagna.

" Se riesce a Spagna di occupare il Piemonte, d'impadronirsi delle porte d'Italia, e di circondarne per tutto. Principi e Cavalieri italiani (diceva egli a costoro, che non avean risposto all'appello del Duca), che speranza vi resta?..... Tolto questo principe di mezzo, che solo s'attraversa a' disegni della futura tirannide, che solo non è stato effeminato da questa non meno artificiosa che lunga quiete, che, come polledro addentato dal lupo, s'è fatto più coraggioso dopo i travagli della sua gioventù; in che vogliamo più confidare? „. Non temete gli Spagnuoli, " umilissimi quando sono inferiori, superbissimi nel vantaggio „: essi non " regnano in Italia perchè vagliono più di noi, ma perchè abbiamo perduto l'arte del comandare; e non ci tengono a freno perchè siamo vili e dappoco, ma perchè siamo disuniti e discordi; non durano insomma in Italia perchè sieno migliori dei Francesi, ma perchè sanno meglio occultare le loro passioni, ed i disegni loro: pagano la nobiltà italiana, per poterla meglio strapazzare e schernire; stipendiano i forestieri, per aver piede negli altrui Stati; avari e rapaci se il suddito è ricco; insolenti, s'egli è povero; insaziabili in guisa, che non basta loro nè l'Oriente, nè l'Occidente; infestano e sconvolgono tutta la terra, cercando miniere d'oro; corseggiano tutti i mari, tutte le isole mettono a sacco..... „.

Le *Filippiche*, fra tutti gli scritti antispagnuoli che circolarono al tempo della guerra di Savoia contro la Spagna, corsero in Italia avidamente lette e celebrate per l'eloquente entusiasmo, per la sublime ispirazione de' sentimenti nazionali, la scienza politica e la forza di dettato e di ragionamento. Furono anche imitate da un autore ignoto, che si firmò " l'Innominato accademico libero „ sotto alcune delle cinque, che, nelle stampe popolari, andavano allora per le mani di tutti. Intanto ad un *Discorso*, stampato in Milano, in cui un genovese, Fausto Soccino, mostrava, contro le *Filippiche*, " la giustizia dell'impero degli Spagnuoli in Italia, e quanto giustamente sieno state prese l'armi da essi per la quiete d'Italia, disturbata dal Duca di Savoia, ingiustamente chiamato " conservatore della libertà d'Italia „, il Tassoni, meglio degli altri, diè una *Risposta*, in cui, dicendosi " professore di schiettezza, non di eloquenza, ricacciava in gola a questo indegno italiano le difese e le offese, consigliandolo a non iscriver più, chè non *era* suo mestiere „. Il Tassoni non s'era mai scoperto come autore delle due *Filippiche*, perchè sapeva in che modo la Spagna rispondeva ai suoi detrattori: e quando s'accorse che essa, sospettando di lui, cominciava a perseguitarlo, nel *Manifesto intorno le relazioni passate tra essa e i principi di Savoia* (1623), rimasto inedito sino ai giorni nostri, ebbe il torto di ritrattarle e ripudiarle, giurando il falso: ma nessuno gli ha creduto. L'eloquenza politica non ebbe poi più cultori sino ai tempi della rivoluzione italiana. Ma il Seicento ebbe altri scrittori politici, e di essi parleremo in seguito (p. 551).

2. Nell'eloquenza letteraria vuoti e nulli, gli *elogia* latini: e migliori i discorsi, le orazioni funebri, le lezioni accademiche in italiano. Godettero una certa celebrità gli elogi del fiorentino Carlo Roberto Dati, già rammentato, e specialmente quelli di Cassiano del Pozzo (1664) e di Luigi XIV (1669), da cui era stato inutilmente invitato in Francia ed aveva una pensione: nell'elogio del quale ha tutt'i difetti de' panegiristi di quel monarca e manca di calore, mentre, nel primo e nelle altre orazioni funebri pei letterati italiani, riesce più veridico. Il Dati si propose di rialzare l'eloquenza italiana, iniziando quella raccolta di *Prose fiorentine* (1661), la quale, accresciuta in seguito sino a 17 volumi, contiene anche alcune

delle orazioni già ricordate del Cinquecento, ma quelle del Seicento, delle quali ora ci occupiamo, son fredde e senza interesse. Elogi di scienze e arte ci han lasciato lo stesso Dati (*Discorso dell'obbligo di ben parlare la propria lingua*, 1657), e prima il senese Celso Cittadini (1553-1627), sulla superiorità della lingua toscana, in cui contrastava ai Fiorentini l'assoluto primato nella lingua letteraria, come nelle sue *Lezioni, orazioni e cicalate* per le accademie della Crusca e degli Apatisti. Di questa faceva parte il prete fiorentino Benedetto Buonmattei (1581-1647), lettore allo Studio di Pisa, e autore del famoso trattato *Della lingua toscana* (1643), che è la prima grammatica sistematica e ordinata del toscano (fonologia e morfologia). Le *Lezioni accademiche* del grande erudito, giureconsulto e scienziato fiorentino Giuseppe Averani (1663-1738), più celebre come autore delle *Lezioni del vitto e delle cene degli antichi*, sono scritte con festevolezza, dignità e purezza di stile. Alquanto vuoti, ma notevoli per grazia e garbo, i *Discorsi accademici* (1695), e migliori le *Prose toscane* (1715) dell'altro fiorentino, scolare dell'Averani e del Redi, l'allegro e dotto abate Anton Maria Salvini (1653-1729), che, secondo l'ultimo dei ricordati maestri, avea " cento lingue in bocca „: lettore di greco allo Studio patrio, conoscitore delle lingue classiche e moderne, da queste tradusse, ma sempre un po' pedestremente, molti autori, e fu anche erudito postillatore di parecchi scrittori italiani.

3. Come l'eloquenza politica dai dominatori Spagnuoli, così l'eloquenza sacra, costretta dall'inquisizione ecclesiastica, non potendo opporre impunemente le massime del Vangelo a quelle dei suoi moderni seguaci, nè tuonare contro i vizi dei grandi, si dètte tutta a sostenere tesi paradossali con argomenti bizzarri, metafore ridicole, paragoni studiati, giochetti di spirito e abuso di reminiscenze mitologiche; insomma con tutt'i difetti dei marinisti più esagerati. Un d'essi, il domenicano genovese Nicola Riccardi (1585-1639), che per aver poi approvati i *Dialoghi* galileiani, perdè la protezione di Urbano VIII, per la varietà delle sue conoscenze e vivacità del suo spirito era detto da Filippo III " il padre nostro „. L'eloquenza sacra.

Riformatore della eloquenza sacra, creatore dello stile sacro oratorio fu il gesuita romano Paolo Segneri (1624-94), che, nato in Nettuno e scolare del cardinal Pallavicino, nonostante la sua malferma salute, predicò così in tutte le principali città d'Italia e specialmente a Firenze, frate cortigiano del granduca Cosimo III; come nel Vaticano, per tre anni, dinanzi ad Innocenzo XII, che l'ebbe caro e lo nominò teologo della Penitenzeria. Nel suo *Quaresimale* (1679) seguì l'esempio della eloquenza ciceroniana, già imitata da San Basilio e da San Giovanni Crisostomo nelle loro opere; e adoperò gli stessi mezzi e la medesima arte del grande oratore classico, dimostrando con evidenza, esponendo con facilità ed in maniera popolare, sempre diretto allo scopo, traendo seco gli uditori. Qualche volta però, cercando di temperare la serietà e gravità delle sue prediche, abusò anche lui delle comparazioni, delle descrizioni e di altre simili figure: sostenne spesso idee paradossali: mostrò troppa credulità e poca critica nelle sue opinioni e narrazioni: citò troppa storia profana e perfin la mitologia. In ogni modo così nel *Quaresimale*, che nelle sue altre opere, e oratorie, come i *Panegirici* (1664) e le *Prediche dette nel palazzo apostolico* (1694), e sacre, come la *Manna dell'Anima*, il *Cristiano istruito*, l'*Incredulo senza scusa*, e nelle numerose lettere

egli apparisce un ottimo stilista, corretto, chiaro, preciso, nobile, e i suoi periodi son sempre variamente ricchi ed armoniosi. Il Segneri pel suo *Quaresimale* può stare accanto al Bourdaloue, ma non al Massillon, che l'Italia non ebbe nè in lui nè nei suoi numerosi imitatori (Rossi, Granelli, Tornielli, Bassani, Venini, Trento, Pellegrini, Turchi, ecc.), i quali, volendo convincere lo spirito, invece di toccare il cuore, e combattere gli avversari, invece di convertirli, sono più retori e teologi che oratori. Fra questi ultimi va ricordato il successore immediato del Segneri nella predicazione al Vaticano (1698), il cappuccino Francesco Maria Casini di Arezzo (1648-1719), che, più austero del suo predecessore, attaccò con molto zelo e libertà i vizi degli ecclesiastici e prelati romani, e n'ebbe in premio dal papa il cardinalato. Il suo *Quaresimale* (1713), più che un capolavoro d'eloquenza sacra, è un monumento storico pei costumi del clero del XVII secolo: e ad esso si appellò il Giannone, quando volle giustificare la libertà ch'egli aveva introdotta nella sua storia. In tempi più recenti si rese celebre il domenicano veronese Antonio Valsecchi (1708-91) pel suo *Quaresimale* ed altre opere, in cui difese eloquentemente contro gli atei la religion naturale e la rivelata.

II.

Inferiori di gran lunga pel numero e la forma a quelli del Cinquecento, i novellieri di questo periodo. Causa di questa inferiorità è in parte la reazione cattolica, che pose un freno alla penna, e la novella perdette quella punta mordace e satirica che avea avuto presso i novellieri dei secoli XIV e XVI. In generale, la novella del Seicento o seguì, specialmente presso i pochi toscani che la trattarono, la tradizione boccaccesca, narrando brevemente avvenimenti semplici e leggieri, equivoci e casi grassocci, risposte argute, quasi sempre di popolani; o si abbandonò, imitando la novella spagnuola, al gusto prevalente del secolo, si ampliò, cioè, in modo da divenire un piccolo romanzo con strane e arruffate avventure amorose e casi meravigliosi, che, avendo per protagonisti nobili e signori, finiscon quasi sempre male.

Novellatori del Seicento.

1. Pur essendo imitazione del *Decameron* le novelle amorose dei signori Accademici Incogniti (un'accademia fondata a Venezia nel 1630 dal giovane patrizio, e novelliere pur esso, Gian Francesco Loredano [p. 529]), pubblicate prima in numero di trenta (1641) e attinte ai novellieri precedenti, risentono di tutt'i difetti del secentismo: prolissità della narrazione, gonfiezza dello stile, intreccio arruffato, e la solita esagerazione del maraviglioso. Fra i 44 autori di questa raccolta si debbon distinguere due fecondi scrittori che ricorderemo anche fra gli storici (p. 543), Girolamo Brusoni e Maiolino Bisaccioni. Il primo è autore di ventisei brevi *Curiosissime novelle amorose* (1655), che hanno, in generale, varietà e facilità di composizione, sono semplici e rapide, e, quel che è abbastanza pel tempo, non stancano: la seconda di esse, *L'amante schernito*, ebbe anche la fortuna di esser riprodotta in versi dal La Fontaine ne' *Contes et nouvelles* (III, 7). Quelle del Bisaccioni, non men di 62, sparse nella sua raccolta " di favole tolte dal vero „, formata da quattro libri (l'*Albergo*, la *Nave*, l'*Isola*, il *Porto*) e collegate tra

loro per mezzo di un unico racconto, hanno più spiccatamente i difetti, ora notati, della novella secentistica: amplificazione, gonfiamento della materia, artificio e goffaggine nello stile. Trentotto novelle, anche ad imitazione del Boccaccio, scrisse l'umbro Francesco Angeloni (1559?-1652), nato a Terni, letterato, bibliofilo, e segretario del cardinale Aldobrandini. Nelle diciassette, pubblicate nel nostro secolo, di su l'autografo della Marciana di Venezia, non del tutto spregevoli ma qualche volta arruffate, noiose, inverosimili, l'Angeloni appare in generale narratore vario e quasi sempre felice, spesso, però, troppo prolisso.

Una raccolta di quarantacinque novelle, riunite da un unico racconto, è pure la celebre *Arcadia in Brenta* di Ginnesio Gavardo Vacaliero (1667), anagramma del patrizio, storico, ed uomo di stato veneziano, il " cavaliero „ Giovanni Sagredo (1616-1694?), che, ambasciatore presso Cromwel (1650), Luigi XIV (1653) ed in Germania (1665), fu sul punto di divenir doge.

Come nel *Decameron,* son tre cavalieri e tre donne che se la vivono, in primavera, sulle rive del piccolo e ridente fiumicello, il Brenta (sito di villeggiatura dei Veneziani), divertendosi allegramente col raccontar novelle, dir motti arguti (circa 400!), cantar canzoni e giuocare a mille scherzi. Pur troppo, quelle novelle, ricavate principalmente dai *Contes* (1643-4) del francese Antonio Le Métel signore d'Ouville, son molto licenziose, specialmente per causa di un nuovo personaggio che raggiunge la brigata, un " messer Fabrizio Fabroni da Fabiano „, " faceto, grasso, polputo e buon mangiatore „, che, non ostante il divieto delle dame, non sa frenare la sua lingua. Ma quelle novelle, rapide e semplici, son scritte con tanto spirito e tanta giocondità, così ben messe insieme, distribuite con arte e adattate al carattere italiano, che si fan perdonare facilmente l'immoralità, e leggere con vero piacere.

Novellatori fiorentini

2. Migliori cultori della novella, anche in questo periodo, ebbe Firenze, che, quantunque sotto la tirannide dei granduchi, servi della Spagna e dell'Inquisizione, produsse anche allora begli umori e trovatori di bei motti e di burle, nonchè raccoglitori di siffatte novelle. Erudito accademico e bibliofilo, ma raccontatore piacevole di casi che avvenivano a Firenze, Andrea Cavalcanti (1610-1673) ci ha lasciato le *Notizie intorno alla vita di Curzio da Marignolle*, un bell'umore anche lui, cortigiano, parassito, poeta satirico, giocatore e scialacquatore, vissuto a Firenze, e morto, pieno di debiti, a Parigi: e la narrazione di avvenimenti fiorentini, tristi e luttuosi; due de' quali *(Il caso della Fulvia Piccolomini, Il successo della Picchena)* ispirarono, nel nostro secolo, al Guerrazzi due suoi romanzi *(Destino, il Mastio di Volterra* e *La figlia di Curzio Picchena)*. Di Stefano Rosselli (1598-1664), vicario di Mugello, altro piacevole novellatore, ci rimane una serie di fresche e saporite novellette nella *Vita di don Vaiano Vaiani da Modigliana*, un prete ladro e truffatore, chiuso più volte in prigione e fuggito sempre, e che pur finì bene accolto, onorato e stipendiato da tre cardinali. Ma senza fermarci sulle novelle sparse nel *Commento alle poesie del Ruspoli* dello stesso Rosselli; nelle già citate *Notizie dei professori del disegno* del Baldinucci, e nelle *Note* di Paolo Minucci al *Malmantile* del Lippi; ricordiamo tre dei migliori novellatori fiorentini che o abbiamo già in parte conosciuti o meglio conosceremo scrittori di prose scientifiche e storiche: e cioè il Dati, autore delle *Lepidezze di spiriti bizzarri e curiosi avvenimenti*, raccolta di facezie, motti arguti e narrazioncelle

di casi lieti e spiritosi: il Redi che, in una lettera al Bellini (1689), raccontò elegantemente, se non originalmente, la *Novella del Gobbo da Peretola* ed altre istoriette nelle ricordate *Esperienze intorno alle cose naturali* (1671); il Magalotti che nelle sue *Lettere* sull'ateismo e famigliari e in altri suoi scritti ha semplici e argute novelle, or morali or licenziose, scritte con l'eleganza e la garbatezza che è propria a questo scrittore. Traduzione attribuita al Magalotti è la *Novella degli amori del conte Sigismondo d'Arco con la principessa Claudia d'Inspruch* (1708), storia di un amore platonico e sentimentale. Se non che, essendo quasi tutte queste novelle in gran parte scurrili e immorali, in opposizione ad esse sorse una schiera di novellieri moralisti e cattolici, in gran parte preti, fra' quali è più celebrato il padre Carlo Casalicchio (1626-1700), gesuita salernitano, autore o meglio parafrasatore di racconti tolti da libri ascetici, vite di santi e cronache di monasteri nell'*Utile col dolce* (1671-78), libro scritto alla buona e senza rettorica, molto diffuso nel popolo, e ch'ebbe dodici edizioni e fu anche tradotto in tedesco (1703 e 1712).

Novellieri meridionali

3. Il merito di aver raccolto pel primo quei racconti tradizionali, che, d'origine incerta e discussa, risalgono ad una remota antichità e son ritenuti dalla filologia moderna documenti importanti per la storia del genere umano e per la psicologia popolare: si deve ad un letterato napoletano, il cavalier Giambattista Basile (1575-1632), amico di Giulio Cesare Cortese e del Marino. Vissuto molti anni, come soldato della Repubblica di Venezia, a Creta, poi cortigiano dei Gonzaga a Mantova, partecipe della fortuna della sorella, la celebre cantante, detta la bella Adriana, finì i suoi giorni in patria, governatore di piccole terre e cortigiano di signori napoletani, particolarmente del principe di Avellino, gran cancelliere del Regno, gran protettore di letterati. Le fiabe, modificate e ripulite letterariamente, intercalate anche nelle raccolte anteriori di novelle del XIV e XV secolo e specialmente, come abbiam visto, nelle *Piacevoli Notti* dello Straparola; son raccontate, nel *Cunto de li Cunti* (1634), " ovvero lo Trattenemiento de' Peccerille de Gian Alesio Abbattutis „ (anagramma del Basile), per semplice bizzarria, schiette e senza alterazioni, in tutta la loro realtà popolare, la bassezza e volgarità della materia.

I cinquanta " trattenimenti „, quasi tutte fiabe, avventure strane, procurate da esseri superiori (fate, orchi), nulla han da fare con le credenze cristiane, son raccontate in cinque giornate (onde il libro fu detto *Pentamerone*) da cinque vecchie. Queste eran state fatte venire da un principe per accontentar la moglie smaniosa di sentir conti, ma che poi è punita dal marito, quand'egli sa ch'è una schiava sostituitasi con inganno alla vera sua fidanzata, la quale, travestitasi da vecchia, per vendicarsi, gli aveva raccontata l'ultima fiaba, e diviene sua sposa. Gli ornamenti però delle fiabe, le metafore, i giochetti, le enumerazioni, le descrizioni, i paragoni, appartengono al secolo, al cui gusto il Basile pur sagrifica nelle altre sue opere in lingua letteraria.

Il *Cunto de li Cunti* ottenne rapida fortuna, numerose edizioni, servì al Lippi nel *Malmantile*, ed ebbe un felicissimo imitatore nel napoletano Pompeo Sarnelli (1649-1724), autore della *Posilecheata* (1684): cinque novelle raccontate in dialetto da cinque donne del volgo a Masillo Reppone (anagramma del Sarnelli), in una scampagnata a Posillipo, sulle origini di alcuni monumenti na-

poletani. Il *Pentamerone*, poi, fu tradotto in dialetto bolognese dalle sorelle dei ricordati Eustachio Manfredi e Giampietro e Francesco Zanotti (1713), ed in italiano (1754), ma pessimamente; ispirò Carlo Gozzi, come vedremo, ed il Wieland che dalla terza fiaba della I^a^ giornata trasse, adornandolo e dandogli significato morale, il suo *Permonte oder die Wünsche*. E nei tempi moderni fu giudicato dai fratelli Grimm (*Kinder und Hausmärchen*, III, 290-1) " la migliore e più ricca „ raccolta di fiabe tra quante ne furon fatte per un pezzo presso qualunque popolo. Allora venne in parte anche tradotto in tedesco e dagli stessi fratelli Grimm e da altri; poi completamente e mirabilmente da Felice Liebrecht (1846); e finalmente da altri anche in inglese. Esso ha tuttora importanza storica perchè due terzi delle fiabe che contiene, si ritrovano ne' loro tratti essenziali, in tedesco, ancora viventi. Quella intitolata " Sole, Luna e Talia „ in Germania è conosciuta col nome di *Dornröschen* e in Francia con quello della *Belle au bois dormant*: un'altra, quella del re di Auta Marina, ricorda la leggenda di Siegfried (Grimm).

Il romanzo

4. Il posto del poema cavalleresco, gradita lettura di dame e cavalieri, nel periodo della Decadenza, vien occupato dal romanzo in prosa, pur esso importazione di Francia. E il Seicento può dirsi il secolo dei romanzi, che derivan tutti, di minor mole però, dai mastodontici francesi (essi stessi figliuoli dell'*Amadis de Gaula* e dei romanzi greci): come a dire la fortunatissima *Astrea* (1610), romanzo pastorale di Onorato d'Urfè (imitato dall'*Arcadia* del Sannazaro, dalla *Diana* del Montemayor, dall'*Aminta*, dal *Pastor Fido* e dalla *Filli di Sciro*); la famosa *Argenide* (1621) di Giovanni Barclay, romanzo politico, lettura preferita del cardinal Richelieu; l'*Elisa* ed i numerosi romanzi religiosi di Pietro Camus, vescovo di Belley; la *Caritea* e gli altri romanzi " eroico-galanti „ di Marino Gomberville, e dei suoi imitatori, Gualtiero de Cortes de La Calprenède e Maddalena Scudéry. Tutta l'immensa produzione romanzesca italiana di questo periodo può approssimativamente dividersi in tre gruppi: romanzi eroico-galanti, romanzi di costumi e romanzi politici.

Romanzi eroico-galanti, come l'*Eromena*, tradotto in tedesco dal traduttore del *Pastor Fido*. Cristiano Hofman von Hofmanswaldau, adoratore del nostro Marino e della nostra letteratura: *La Donzella desterrada; Il Coralbo*, i quali ebber colpa, secondo un contemporaneo, di " fare impazzire più d'un ingegno „, scrissero il dalmata Giovan Francesco Biondi (1572-1644), che vissuto in Inghilterra, gentiluomo di camera e cavaliere di Giacomo I, e divenuto protestante, indusse i riformati, nel Congresso di Grenoble (1615), a seguire la parte del principe di Condé; ed il veneto Giovanni Francesco Loredano (1606-1661) che abbiam ricordato fondatore dell'Accademia veneta degl'Incogniti, la cui *Dianea* (1627) è imitazione dell'*Argenide* del Barclay. Ma il romanzo galante più famoso di questo tempo fu il *Calloandro fedele* (1640) del prete genovese Giovanni Ambrogio Marini (1595?-1650?). Egli lo aveva dato in luce nel 1640 col titolo di *Calloandro sconosciuto*, con l'anagramma del suo nome Giovanni Maria Indris boemo, e quale traduzione dal tedesco; ma non rivelò il suo vero nome che nell'anno seguente, e solo nel 1652 gli dette il titolo che ha ora. Dichiarato come " la vera idea delle composizioni romanzesche „, in Italia, ove

piacque anche nel secolo seguente, il *Calloandro* fu, in Francia, in parte parafrasato da Giorgio di Scudéry (1668), imitato dal La Calprenède nella sua *Cléopatre*, ridotto a dramma (come in Italia) da Tommaso Corneille nel suo *Timocrate*; e se nel *Lutrin* fu fulminato dal Boileau, che lo conosceva nella fredda, prolissa e insopportabile contraffazione dello Scudéry (" Et toi, rebut du peuple, inconnu *Calloandre* „ ecc.), venne più fedelmente ritradotto in francese dal conte di Caylus nel 1740, ed imitato in tedesco dal Vulpius (1787). Il protagonista, a ogni modo, rimase il popolare amante sentimentale sino ai nostri giorni, in cui lo leggeva ancora Teofilo Gautier.

Fra i romanzi di costumi composti dal rammentato traduttore dei romanzi francesi Girolamo Brusoni, più celebre è quello della *Fuggitiva*, narrante le avventure della bella e colta Pellegrina Bonaventuri, la quale, figliuola della celebre Bianca Capello e di Pietro Bonaventuri, andata sposa ad Ulisse Bentivoglio dei Manzoli, tradì costui con un giovane, e fu fatta perire violentemente. Ma questo è piuttosto un romanzo galante. Con un altro suo, l'*Orestilla* (1652), il Brusoni passò al romanzo di costumi, e fu allora che si convertì da marinista accanito ad antimarinista, adoperando una forma, se non sobria e semplice, meno frondosa, artificiata e gonfia de' suoi compagni di mestiere. Altri tre suoi romanzi di costumi, la *Gondola a tre remi*, il *Carrozzino alla moda*, la *Peota smarrita*, hanno tutt'e tre per protagonista una specie di don Giovanni inverosimile, un Glisomiro, " il più capriccioso cavaliere del mondo „.

Il più rinomato scrittore di romanzi politici fu l'infelice Ferrante Pallavicini (1615-44), bolognese, che li derivò da una specie di " Discorsi „ del suo conterraneo Virgilio Malvezzi: il *Romolo*, per esempio, tradotto in francese, ed in ispagnuolo, dal Quevedo: il *Davide*, tradotto in latino, francese e inglese; il *Tarquinio*, in molte lingue. Egli, scelto un punto di storia antica, mitologica o profana, si serviva di esso per tesservi sopra riflessioni e diatribe politiche e morali contro la Spagna e i principi italiani, lusingandole con descrizioni e racconti erotici: come quello della *Susanna* (1652), della *Rete di Vulcano* (1654) e della *Taliclea* (1636), scritti in istile gonfio e prolisso. Emulo del Pallavicini, ma più temperante nei consigli ai principi, fu il bolognese Luigi Manzini (1604-1657), che prima benedettino poi prete secolare e storiografo di Carlo II, duca di Mantova, compose sei romanzi storico-politici.

Il più celebre dei romanzi morali allegorici fu il *Principe Altomiro* (1640) del padovano Poliziano Mancini, che, cavaliere del sacro ordine di Santo Stefano e cortigiano del granduca Ferdinando, volle diffondere con esso la sua fede, la sua dottrina, i suoi ricordi di viaggi e di politica; e perciò il suo libro riesce più utile e più piacevole di altri più celebri d'invenzione. Anche la *Rosalinda* del genovese Bernardo Morandi (1589-1656), ristampata in Italia, fu continuata, accomodata e tradotta più d'una volta in Francia. Più interessante, sebben men poco noto, è un romanzo latino, satirico e allegorico, l'*Eudemia* (1637) che Giovanni Vittorio Rossi (1577-1647), miglior biografo dei grandi suoi contemporanei nella sua *Pinacotheca* (p. 555), scrisse, ad imitazione di Petronio Arbitro e dell'*Argenide* di Barclay, satira amara dei vizi e delle superstizioni della Roma dei suoi tempi, che egli ritrae col nome di Eudemia, una delle isole della Mauritania, nell'Oceano.

I romanzi storici furono la specialità di Majolino Bisaccioni, più famoso come storico: e più "storia tragica„ che romanzo è, di fatto, il suo *Demetrio moscovita*. E romanzi storici, più volte ristampati nei secoli XVII e XVIII, son pure *La marchesa d'Unsley* di Antonio Lupis di Molfetta e *Gli amori di Carlo Gonzaga e della Contessa della Rovere*, del rinomato poligrafo Gregorio Leti. Hanno la forma apparente di romanzo allegorico anche i celebri *Ragguagli di Parnaso* del Boccalini: ma essi interessano più la critica letteraria, e ce ne occuperemo fra poco, parlando appunto di questa.

III.

I dialoghi di G. Galilei

1. Il dialogo, più che per altri argomenti, fu adoperato, in codesto periodo, per le opere scientifiche; e prima di tutti, e assai felicemente, dal sommo Galileo Galilei (1564-1642).

Nato a Pisa (v. le figg. a pp. 532-3), nel cui Studio insegnò matematica dal 1589 al 1592, quando, scontento dei suoi colleghi (alcuni già suoi poco stimati maestri), passava nell'Università di Padova, e vi rimaneva 18 anni ("i migliori della sua vita„), giovane lavoratore tra giovani laboriosi italiani e stranieri, fra amici dotti e potenti, e con la famigliuola paterna e propria (due figlie ed un figlio avuti da una madonna Marina di Andrea Gamba), visse, quasi signorilmente, agiato, già celebre per le sue scoperte, libero e signore di sè stesso, sotto la larga protezione della Repubblica veneta, coltivando l'orto di casa sua nell'ameno Borgo de' Vignali presso al Santo. A Padova, infatti, perfezionato nel 1609 l'"occhiale„ olandese (telescopio), aveva fatto osservazioni, con gran terrore degli aristotelici, sulla faccia della luna, sulla via lattea ("una congerie di innumerevoli stelle insieme ammucchiate„), e scoperto gl'ignorati satelliti di Giove (1610), che, in omaggio al suo naturale signore, chiamò "pianeti medicei„. Nominato perciò dal granduca Cosimo II primario matematico dello Studio pisano e suo proprio matematico e filosofo, abbandonò, malauguratamente, l'ospitale e libera residenza di Padova per la corte fiorentina, ove pensava di compiere "tre opere grandi„, ma, ove, invece, lo attendevano i Gesuiti, che già abbiam veduto padroni assoluti dei pusillanimi granduchi toscani. A nulla valse l'essersi egli recato, appositamente, cinque volte a Roma presso l'Inquisizione per far riconoscere ed approvare, con le vecchie scoperte, già rivelate al mondo fin dal 1610 col *Sidereus Nuncius* ("il messaggiero del cielo stellato„), le recenti (l'anello di Saturno, le macchie solari e le fasi di Venere); per iscolparsi da una denunzia fattagli dinanzi a quel tribunale (1611); per impedire che il sistema copernicano (già difeso dal filosofo calabrese Tommaso Campanella [1568-1639], mentre era in carcere, nella sua *Apologia pro Galilaeo*), venuto appunto a fermare da lui con i suoi studi, fosse (come fu) condannato: e per rendere finalmente omaggio al nuovo papa, Urbano VIII, che da cardinale lo aveva lodato nei suoi versi (1624), e da cui chiese ed ottenne licenza di pubblicare il *Dialogo dei massimi sistemi* (1630).

Con la pubblicazione di esso (1632) cominciarono a manifestarsi le male arti dei Gesuiti che si era inimicati, assaltando (come vedremo or ora) un d'essi nel *Saggiatore*. Il Sant'Ufficio, che lo aveva già ammonito di non divulgare le dottrine copernicane (1615-16), il 23 settembre del 1632 intimò al Galilei di recarsi a

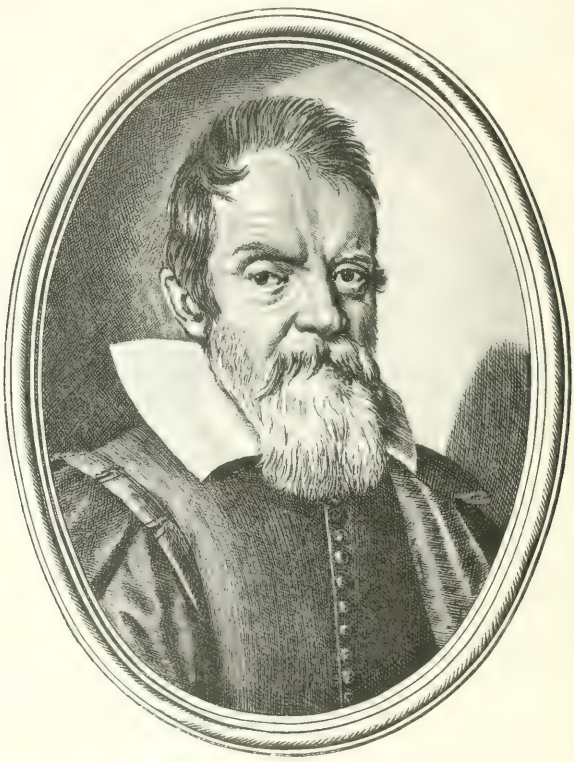


Fig. 11. — Galileo Galilei. Da un quadro del 1624.

Roma per giustificarsi di aver contravvenuto alle " ammonizioni „ del '16, facendosi divulgatore del sistema di Copernico; ma, e perchè ammalato e perchè prevedeva tutto, non ostante le pratiche e le rimostranze del nuovo granduca, Ferdinando II, il Galilei non vi si recò allora, ma il 20 del seguente gennaio. Esaminato, costretto a sconfessare, " con cuore sincero e fede non finta „, le sue opinioni scientifiche, e cioè *che la terra fosse stabile e mobile il sole*, il povero vecchio, ginocchione dovè dinanzi agl'Inquisitori sottoscrivere la sua abjura e vedersi proibito il suo *Dialogo*, condannato al carcere ad arbitrio, nelle prigioni dell'Inquisizione, e a recitare ogni settimana, per tre anni, i salmi penitenziali. Rinchiuso,

invece, prima nel palazzo granducale in Roma alla Trinità de' Monti, poi in quello dell'arcivescovo Ascanio Piccolomini a Siena, potè finalmente finire i suoi giorni, che durarono per altri nove anni, confinato nella sua villa del Gioiello in Arcetri o nella sua casetta a Firenze. Afflitto da domestici dolori e dai suoi propri, il più terribile dei quali la cecità di un occhio, poi di tutti e due, inutilmente supplicando il Papa ed il Granduca che non si commossero mai; rigorosamente custodito, ma affettuosamente assistito, durante gli ultimi anni suoi, da un angelo di figliuola, Suor Maria Celeste, che della vita del padre infelice fece la propria vita e che morì.

Fig. 116. — Casa ove nacque Galileo Galilei, in Pisa.

immaturamente, a trentatrè anni; e dai giovani scienziati della sua scuola (Vincenzo Viviani, Evangelista Torricelli, ecc.); il Galilei potè, non ostante questo rigore, dare una continuazione al suo dialogo condannato, con i *Dialoghi delle scienze nuove*. " Se egli si avesse saputo mantenere l'affetto dei Padri di questo Collegio (così uno dei suoi persecutori), nulla sarebbe stato delle sue disgrazie, e avrebbe potuto scrivere ad arbitrio suo così del moto della Terra, come d'ogni altra materia „. Sì che, conchiudeva a questo proposito il gran vecchio: " non è questa nè quella opinione che mi ha fatto e mi fa la guerra; ma l'essere in disgrazia dei Gesuiti! „

La forma del dialogo fu scelta dal Galilei e perchè acconcia a rappresentare un conflitto non fantastico ma reale fra le vecchie opinioni e le nuove, e per potervi più facilmente appiattare, sotto il nome di un interlocutore, le opinioni sue proprie. Il suo primo *Dialogo*, " dove nei Congressi di quattro giornate si discorre sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano,

proponendo indeterminatamente le ragioni filosofiche e naturali tanto per l'una parte che per l'altra „, è l'opera sua più importante ed un capolavoro di dottrina scientifica e d'arte letteraria.

Le sue idee egli le fa esporre dal suo amico, il patrizio veneto Francesco Sagredo, colui che l'aveva sempre sconsigliato di abbandonare la libera Padova; e ch'ei finge discorrente con Filippo Salviati, altro suo amico che l'aveva ospitato nella propria villa delle " selve „ (di qui osservò le macchie della luna), e col loro competitore, un Simplicio, rappresentante il tipo del professore aristotelico (ma non raffigurante Urbano VIII, come insinuarono i suoi persecutori a perderlo, come lo perderono, presso il Papa), " impregnato, come una spugna, della scienza ereditaria e tradizionale, incapace di uscire dalla falsariga del testo, sospettoso di ogni novità, pauroso che il mondo non abbia a venir meno al vacillar delle opinioni da lui accettate; capacissimo di negar fede ai propri occhi, pur di salvare l'infallibilità del suo autore; piccino, borbottone, stizzoso, che non valuta le difficoltà, che non dubita mai che un qualche testo non abbia da trovarsi che lo cavi d'impaccio „ (Fiorentino). Sgombrando il terreno dei pregiudizi, il Galilei, in quattro giornate, mostra la natura mobile dei corpi integrali del mondo, e l'agnazione e cognazione esistente fra la luna e la terra (I); poi discorre del moto diurno di questa, e, confermandolo con la facile spiegazione di molti fenomeni altrimenti inesplicabili (II), dichiara il sistema copernicano intorno al moto annuo della terra, coordinandolo con le sue scoperte e altri fatti cosmologici (III); ed espone, in fine, due ipotesi sul flusso del mare e sulla causa de' venti alisei (IV).

Gli stessi personaggi, Sagredo, Salviati, Simplicio, ritornano nei suoi *Dialoghi sulle nuove scienze* (1638), che continuazione, come abbiam detto, del precedente, son " discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla meccanica e ai movimenti locali, con una appendice sul centro di gravità dei solidi „.

Essi, svolgendo le dottrine sul moto, e trattando della coerenza delle parti nei corpi solidi, della resistenza di questi a essere spezzati, della dottrina dei movimenti locali, della scienza delle proporzioni, e della forza della percossa, furono le basi della meccanica.

Il Galilei giovinetto s'era dedicato, più che non convenisse ad un matematico, allo studio della poesia. Oltre gran parte dei poeti latini, egli aveva studiate e teneva a mente quasi tutte le rime del Petrarca e quelle del Berni, e quasi per intero il suo prediletto *Orlando Furioso*, da cui affermava aver desunto quella chiarezza ed evidenza ond'è mirabile la sua prosa, semplice, larga, feconda e all'occorrenza eloquente: e dal quale, forse, ritrasse anche quella leggiera ironia tutta sua propria. Frutto di cotesti studi furon le sue opere letterarie: poche rime, alcune lezioni sulla figura e grandezza dell'*Inferno* dantesco e specialmente quelle note *Considerazioni sulla Gerusalemme* (1586-88), che han fatto tanto rumore ai giorni nostri, quando furon pubblicate; e che sono, senza dubbio, sebbene giovanili, l'unica vera critica (non sempre serena) fra tante insignificanti, fatte al Tasso, durante il Cinquecento.

2. Il genere epistolare fu anche nel periodo presente, come nel Cinquecento, dei più coltivati, perchè principi e cardinali avevan bisogno di segretari capaci, e codesto ufficio, come scala ai favori, era ambito ardentemente da tutt'i letterati. Le raccolte di lettere si dividevano in diverse parti, co' titoli di " lettere di con-

doglianze, raccomandazione, preghiera ecc. „ senza ordine cronologico. Oltre che per la grazia e per l'eleganza, son notevoli per qualche fatto interessante che contengono, quelle di Muzio Manfredi (1606), di Adriano Politi (1617), di Tommaso Stigliani (1651) e specialmente quelle storiche (1631) del cardinale Bentivoglio, che ricorderemo fra gli storici, sulle sue nunziature in Fiandra e Francia, ove si parla spesso degli avvenimenti funesti che travagliarono queste due regioni. Ma le lettere che hanno più diritto alla nostra considerazione, son quelle che trattano, sotto la forma epistolare, soggetti letterari e scientifici; piccoli trattati che hanno della lettera solo il titolo. Anche in questo genere si segnalò il Galilei e, dopo lui, i numerosi scolari e seguaci. Non altro che una lunghissima lettera a monsignor Virginio Cesarini, che abbiamo già ricordato fra i poeti pindarici della scuola del Chiabrera e ammiratore del Galilei, è il *Saggiatore* (1623). Non per l'opinione che vi si difende, ma per le regole di logica induttiva, esso è il primo trattato di filosofia naturale, ed una delle più belle opere polemiche che uscissero in Italia e fuori nel secolo XVII. " Con bilancia squisita e giusta „ pesando " le cose contenute nella *Libra astronomica e filosofica* di Lotario Sarsi Sigensano „ (cioè il gesuita Orazio Grassi), il Galilei vi sostenne, fra l'altro, contro alla verità, che le comete si componessero di materia terrestre, solita a levarsi al di sopra dell'aria: e discorse poi, da par suo, delle meteore, dell'aurora boreale, delle cause dei venti, e del flusso e riflusso del mare. Brevi trattati scientifici son pure alcune sue lettere sull'autorità di Aristotile, sul microscopio, sulla longitudine, sulle leggi del moto, sulle invenzioni idrostatiche; e mirabili addirittura, quella al suo amato discepolo Benedetto Castelli, sui confini tra la scienza e la fede (1613); e l'altra, alla granduchessa Cristina di Lorena, sul sistema copernicano (1615).

Come quelle del Maestro, lucide ed eleganti sono appunto le lettere scientifiche dell'ora nominato Benedetto Castelli (1577-1644), pisano, monaco benedettino, professore a Pisa ed a Roma, scopritore e ricercatore del calorico raggiante, dei fenomeni della visione e del magnetismo terrestre, ed autore *Della misura delle acque correnti*. L'istesso pregio hanno quelle del faentino Evangelista Torricelli (1608-1647), che abbiamo ricordato come assistente del Galilei. Scolare del Castelli e celebre inventore del barometro, successe al Galilei nell'ufficio di filosofo e matematico del Granduca, e fu accademico della Crusca ed autore di *Lezioni accademiche*, graziose insieme e severe. Perfette anche le *Lettere* del fiorentino Vincenzo Viviani (1622-1703), principe dei matematici del suo tempo, e che, come abbiam visto, assistè anche il Galilei negli ultimi tre anni della vita, e ne scrisse un'affettuosa *Vita*. Principal fondatore dell'Accademia scientifica del Cimento, traduttore di Euclide e divinatore di opere perdute di geometri greci, volle essere sepolto insieme al Maestro. Gli altri più o men prossimi scolari del Galilei (quali il geometra milanese Bonaventura Cavalieri, gli astronomi bolognesi Giambattista Riccioli e Francesco Grimaldi, il matematico e medico napoletano Giovanni Alfonso Borelli e il suo discepolo Alessandro Marchetti, il celebre traduttor di Lucrezio) adoperarono, nelle loro opere scientifiche, quasi sempre la lingua latina, più universale e più adatta a diffondere in Europa le loro dottrine.

Lucidissime ed argute le lettere degli altri seguaci del metodo sperimentale.

quasi tutti toscani: e migliori di tutte, quelle del lepido Redi (v. p. 473) sulle vipere, la generazione degl'insetti, l'invenzione degli occhiali, gli animali viventi nel corpo umano. Dirette al Menagio, al Regnier, al Malpighi, al Bellini, al Filicaja, al Magalotti, al Marchetti, al Menzini, ecc.; e contenenti osservazioni, discussioni e commenti, sempre interessanti e piacevoli anche quando parlano di lingua e di grammatica; esse sono le più ricche, più varie e più amabili del secolo, per l'abbandono, la bonomia e quella amabilità tutta propria di quel sì arguto e felice ingegno. Quelle scientifiche sull'" ateo convinto „, su i buccheri (vasi, di cui parliamo qui sotto), ed alcune famigliari, di Lorenzo Magalotti (v. p. 474), sono anche spiritose ed amene; e le ultime, le famigliari, piene di digressioni, dettagli e tratti che attirano l'attenzione e sollevano. Il Magalotti, come compagno di viaggio del principe Cosimo, aveva percorso la Francia, l'Inghilterra, la Spagna e altri paesi d'Europa, ed era conoscitore delle lingue antiche e moderne. Acuto osservatore degli uomini e delle cose, ritrasse nelle *Famigliari* le sue impressioni con novità di vedute ed eleganza di lingua, benchè questa qua e là sia disseminata di parole forestiere, forse per arricchirla di nuovi modi e locuzioni, che l'Algarotti, intinto della stessa pece, biasimava, ma che il Salvini, miglior conoscitore, apprezzava bene. Buon prosatore è anche nei facili ed eleganti *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento* (1666-7), di cui era segretario. Non scrittore di lettere propriamente dette, il bizzarro anatomico fiorentino Lorenzo Bellini (1643-1704), fu autore di alcuni vivi e briosi *Discorsi di anatomia*, in cui volle arricchire la lingua e popolarizzare la sua scienza; e di un poemetto, pur ditirambico e fantastico, *La Bucchereide*, su alcuni vasi di terra odorosa, detti buccheri, di cui molto si dilettavan le dame del Seicento, e che fu definito " una vera fata morgana della fantasia, presentando oggetti che non si raggiungono mai, e che, pur illudendo, divertono „ (Camerini). Ricorda l'*Apologia* del Caro lo scritto satirico intitolato *Giampagolaggine* (1708), osservazioni filosofiche e grammaticali che il toscano Anton Francesco Bertini (1658-1726), scolare del Bellini e professore di

Fig. 117. — Francesco Algarotti. Da un pastello di Stefano Liotard, 1745, pubblicato in *Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml.*, XV (1894).

medicina a Pisa e Firenze, fece, con brio, arguzia e facezie, ad un prete Giampagolo Lucardesi che aveva censurato la lingua e lo stile del suo libro *Lo specchio che non adula* ecc. (1707). Continuò nelle scienze e nelle lettere quella tradizione toscana che muove dal Galilei, il fiorentino medico e anatomico Antonio Cocchi (1698-1758), traduttore di autori greci di chirurgia ed amico, anch'esso, del Newton che conobbe in Inghilterra. I costumi di questa nazione ed i suoi viaggi di studi e di osservazioni per gran parte dell'Europa descrisse nelle sue *Lettere*, che come il suo *Trattato dei Bagni di Pisa* (1750) e le sue dissertazioni scientifiche e letterarie (*Sul vitto pittagorico, Sul mal del Miserere, Sull'Enriade del Voltaire* ecc.), son pregiati per uno stile " nervoso e veloce „, " chiaro e nitido „, che il Baretti, così parco lodatore, disse poi " quasi perfettamente buono „. Il Cocchi, uomo di larga coltura e nemico del bigottismo fiorente nella corte degli ultimi Medici, fu il primo frammassone toscano (1723).

Sulla fine del secolo XVII troviamo evidenza, chiarezza e briosa eleganza nelle *Opere fisico-mediche* del medico modenese Antonio Vallisnieri (1661-1730), che, professore nell'Università di Padova, continuò le ricerche del Redi sui vermi e gl'insetti, e precorse la moderna parassitologia. — Parecchie lettere d'argomento scientifico scrisse, anche sulla fine del secolo XVII, Eustachio Manfredi, che già ricordato non svenevole poeta fra gli Arcadi, e matematico e astronomo bolognese, fu autore di *Effemeridi*, in cui si tratta dell'eclissi, dei satelliti di Giove, dei passaggi dei pianeti per il meridiano e del congiungimento della luna nell'eclissi solare.

Dialoghi scientifici di F. M. Zanotti e di F. Algarotti

3. Durante il secolo XVIII col bolognese Francesco Maria Zanotti (1692-1777), scolare del Manfredi, fisico e filosofo, seguace di Cartesio e del Newton, e segretario dell'Istituto delle Scienze di Bologna (di cui scrisse la storia in latino) e socio dell'Accademia di Berlino e Londra, ritorna nuovamente in vigore il dialogo come forma letteraria di materia scientifica. I tre che ne scrisse, in italiano, lo Zanotti (ingegno acuto e sottile, ma alquanto paradossale, stimato dal Fontenelle e dal Voltaire), trattano *Della forza dei corpi che chiamano viva* (1752), e sono notevoli per perspicuità e lindura e per lo stile che sta fra quello degli antichi, che conosceva assai bene, ed il moderno.

Alla scuola del Galilei si può anche in parte riunire il nobile veneziano Francesco Algarotti (1712-1764: v. la fig. a p. 536) che abbiamo ricordato come autore di famosi versi sciolti, scolare di Eustachio Manfredi e dell'ora ricordato Zanotti, e seguace del Newton, le cui dottrine sull'ottica popolarizzò (appena ventenne) nei suoi facili dialoghi detti perciò *Newtonianismo per le dame* (1732), dedicato al Fontenelle, dalle cui lettere sulla *Pluralità dei mondi* ei confessò aver appreso il metodo di render piane le asperità della scienza e trattare le più ardue verità con vaghezza di forma e facilità. Il *Newtonianismo*, tradotto in tutte le lingue europee, fu giudicato dall'amico Voltaire, parzialissimo dell'Algarotti, il primo libro, dopo quelli di Galileo, che " istruisse con diletto „. L'Algarotti viaggiò anch'egli per tutta l'Europa, recandosi in Francia, in Isvezia (col Maupertuis), in Inghilterra, in Russia e in Prussia, ove strinse un'intima amicizia col principe Federigo. E costui, divenuto re, lo volle al suo fianco nella sua incoronazione a Konisberg (1740), lo nominò conte, poi ciambellano e cavaliere del merito;

e quando, ritornatosene in patria pel suo mal di petto, l'Algarotti si spense, a cinquantadue anni, in Pisa, il gran re volle che gli fosse eretto un monumento nello storico camposanto con una iscrizione propria (" Algarotti Ovidii aemulo. Newtoni discipulo, Fridericus rex „). Nè l'aveva meno stimato Augusto III di Sassonia, che lo nominò suo provveditore in Italia per arricchire di quadri la sua galleria di Dresda, e suo consigliere intimo di guerra. Tutt'i suoi viaggi descrisse in quelle sue *Lettere di Russia*, dirette a Lord Hervey ed a Scipione Maffei, le quali ei reputava, insieme a qualcuno dei suoi numerosi *Saggi* sulle arti e sulla letteratura, fra le migliori sue opere. Ingegno versatile, ma non profondo, e variamente, ma troppo severamente giudicato dal Foscolo e dal Tommasèo: egli è certamente scrittore secco e stentato, ma vario e vivace, se non puro nella lingua e nello stile, che risentono delle letterature forestiere, di cui s'era nutrito assai largamente, e specialmente di quella di Francia, e perciò dal Baretti, gallofobo, dichiarati " esecrabili „. Difetto tenue e pur scusabile allora che tutta la cultura italiana era di importazione francese, e che quasi tutti gli scrittori italiani avevano la medesima pecca; anche perchè egli si mostrò sempre tutt'altro che tenero per i Francesi, quando non vollero riconoscere d'aver imparato dagli Italiani, col Rinascimento e col Galilei, nelle scoperte scientifiche, nella dottrina militare, nelle arti e nella letteratura tutto quello per cui essi e le altre nazioni europee eran grandi. Dal Galilei, non dal loro Cartesio (egli dice, nella sua lettera al Frugoni del 17 novembre 1752), hanno essi appreso la fisica, e " Pascal fu forse il solo che a' suoi compatriotti desse l'esempio di ben accogliere le verità, che venivan loro da paesi forestieri, confermando, come egli fece, con nuove esperienze la bella scoperta del nostro Torricelli „. " Il Trissino, e non il Corneille, come comunemente si crede oltremonti, introdusse nella tragedia, all'esempio de' Greci, le tre unità: e il Segretario fiorentino compose quella commedia a cui il Rolli mise in fronte, e a ragione, quel motto: *qua non praestantior* „. " Lo starsene dei Francesi nel beato lor regno senza visitare le altrui contrade, la ignoranza in cui sogliono essere delle lingue forestiere, fa che e' contano a modo loro, e trovano chi sta a' loro conti. Non ha molto ch'io leggeva in uno scritto di un celebre e spiritoso autore di quella nazione, come la pittura grottesca fu inventata quaranta anni fa da Mr. Berrin famoso disegnatore. *Obsecro; tuum est, vetus credideram*, io dissi tosto. Vedi granchio solenne ch'io aveva preso! Io mi credeva che la pittura grottesca fosse usata dagli antichi, descritta da Vitruvio e rinnovata insieme con lo stucco da Giovan da Udine, e ch'ella appunto di grottesca prendesse il nome dai sotterranei o dalle grotte di Roma, dove ai tempi di Leone X si trovarono di simili pitture. Non si direbbe egli che l'altezza dell'Alpi da cui son cinti i Francesi, fa *sì che il riso va loro innanzi poco*, come si esprime il nostro Dante? „. Il quale ei venerava, e protestò, come abbiamo accennato, contro il Bettinelli, di non aver mai partecipato all'oltraggio che costui aveva fatto del " poeta veramente sovrano „ nelle sue *Lettere virgiliane*.

IV.

In tanta decadenza della vita politica l'Italia conta in questo periodo numerosissimi storici, ma non tali però da potersi paragonare ai grandissimi del Cinquecento. I migliori suoi, meno retori, ma meno eleganti e men profondi, sono storici sacri, chè la forza maggiore dell'Italia stava allora nella Chiesa.

Fig. 118. — Paolo Sarpi. Dal rame inciso in Delle *Opere*. Verona, 1761.

1. L'avvenimento più importante compiuto dalla Chiesa nella seconda metà del Cinquecento, il Concilio di Trento (1542-1563), con cui essa volle consolidare il dogma, riformare la disciplina degli ecclesiastici, e arrestare i progressi della Riforma protestante, fu, di fatto, narrato, con diversi intenti, in due storie famose: l'una del veneziano Fra Paolo Sarpi, tutta contro la Corte di Roma: l'altra del già rammentato cardinale Sforza Pallavicino, gesuita romano, in favore di quella. Il Sarpi (1553-1623: v. la fig. qui a fianco), provinciale dei Serviti, teologo, filosofo e scienziato (tale lo stimarono Giambattista della Porta, ed, oltre il merito, anche il Galilei che gli fu amicissimo): visse alcun tempo alla corte di Mantova (1570), presso il cardinal Carlo Borromeo, che aiutò nella riforma della diocesi ambrosiana (1575); a Roma procuratore del suo ordine (1585), negli studi svariati e nelle ricerche. Nel gennaio 1606 fu nominato dalla Repubblica veneta suo consultore *in jure*, teologo e canonista, per combattere il cardinal Bellarmino, gesuita, sostenente i diritti di Roma contro Venezia, nei dissensi che questa aveva da qualche tempo con la Curia romana, fattisi più vivi sotto il pontificato di Paolo V, che, nell'aprile dello stesso anno, scomunicò ed interdisse Venezia, ostinatasi a non voler obbedire a lui. La Repubblica dichiarò il Breve pontificio ingiusto e di niun valore, ed ordinò agli ecclesiastici di continuare ad attendere ai loro uffici, e tutti obbedirono, tranne i Gesuiti, che vennero esiliati, e furono seguiti dai cappuccini, teatini e riformati francescani. Fra Paolo, intanto, chiamato nell'ottobre a Roma a giustificarsi presso l'Inquisizione, conoscendo gli uomini, non si lasciò ingannare (come poi il Galilei), ed, in vece sua, mandò un " manifesto „ agli Inquisitori. Ma costoro avevan la mano lunga e lo raggiunsero sin dentro Venezia. Circa un anno dopo, quando, per intercessione dei principi cattolici, ogni lite fra Roma e Venezia era finita, una sera (5 ottobre), mentre ritornava al convento, il Sarpi ricevette da cinque assassini tre ferite di stilo, due al collo, una, più strana, nella faccia (da sotto l'orecchia destra al di sotto del naso). Quest'ultima Fra Paolo al chirurgo che gli estraeva il ferro, disse fatta

" *stylo romanae Curiae* „! I Gesuiti, intanto, continuarono (per ben altre quattro volte sino alla morte) ad insidiargli la vita, ed anche per mezzo dei suoi stessi frati; ma su lui vegliava la Repubblica; e, quando fu morto, ostacolaron perfino che gli fosse eretto quel monumento che il Senato gli avea decretato un mese dopo la sua perdita, e che non fu potuto menare a termine prima del 1892!!

L'*Istoria del Concilio tridentino* fu pubblicata, senza il consenso dell'autore, da un arcivescovo apostata a Londra nel 1619, col nome di " Pietro Soave Polano „ anagramma di " Paolo Sarpi veneto „. Cominciando dal pontificato di Leone X e giungendo sino al 1564, per otto libri, vien fatto il racconto di codesta " convocazione ecclesiastica „, che, " nel corso di 22 anni, per diversi fini e con varj mezzi, *fu* da chi procacciata e sollecitata, da chi impedita e differita, e per altri 18, ora adunata, ora disciolta, sempre celebrata con varj fini, e che *sortì* forma e compimento tutto contrario al disegno di chi l'*avea* procurata, e al timore di chi con ogni studio l'*avea* disturbata „. Convocato di fatto per riunire la Chiesa, quel Concilio " fe' nascere lo scisma e discordie irriconciliabili „. A metter assieme la sua *Storia* il Sarpi attese quasi tutta la vita, giovandosi delle fonti scritte (come le relazioni degli ambasciatori veneti) e degli storici italiani e stranieri (in particolare lo Sleidan, avversissimo a Roma), e delle informazioni dei viventi e specialmente di quelle di Camillo Olivo, già segretario del cardinal Ercole Gonzaga al Concilio di Trento; del cardinale Castagna, scrittore de' decreti al Concilio e che fu poi Urbano VII. Pubblicata sette volte in italiano, e tredici in francese, sei in latino, due in inglese e altrettante volte in tedesco, la *Istoria* del Sarpi ha novità di vedute e forza di raziocinio, sebben serbi qua e là, nel racconto e nei giudizi, qualche passione, cercando lui, come fu detto, sempre di accusare. Oltre che un gran valore nelle questioni di diritto civile e canonico, essa ha pregio per la forma semplice, limpida ed efficace con una punta di bonaria ironia.

Poichè non le era riuscito di distruggere la persona, la Compagnia di Gesù cercò di distruggere l'opera, ed affidò ad uno de' suoi di rispondere al Sarpi. Il cardinale Sforza Pallavicino (1607-1667), che abbiamo già ricordato scrittore di tragedie, ma che fu anche teologo, filosofo e filologo, autore di una *Arte della perfezione cristiana* e de' trattati *Del Bene* e *Dello stile e del dialogo* (v. a p. 553), era già stato governatore di Jesi, Orvieto e Camerino, quando, nel 1637, entrò nell'ordine dei Gesuiti, divenendo lettore di filosofia e teologia. Il cardinal Fabio Chigi, poi Alessandro VII, per premiarlo della sua *Istoria*, lo fe' cardinale, e l'adoperò in vari uffici, ed il Pallavicino, in compenso, ne scrisse poi la vita, una delle migliori sue scritture.

Intento principale di questa seconda *Istoria del Concilio di Trento* (1656), che è in sette libri e va dal 1517 al 1546, è il rifiutare " con autorevoli testimonianze una Istoria falsa divulgata sull'istesso argomento da Pietro Soave Polano „. Il Pallavicino giunge, di fatto, a dimostrare per 361 " errori di fatto „ inesatto il Sarpi; ma anch'egli riesce parziale, e, se pur si giova più scrupolosamente di documenti degli archivi romani, rimasti inaccessibili al suo predecessore, egli non ne fa la storia compiuta, perchè si limita a confutar solo le osservazioni del suo avversario, trascegliendo fatti e prove ai fini suoi, e cercando di difendere tutto, ad ogni costo (Ranke).

L'*Istoria* del Pallavicino, tradotta anche in latino, ma bandita dagli Stati

della Repubblica veneta per rispetto del Sarpi, è specialmente notevole nella sua seconda edizione, migliorata, per la forma: che rimane, con tutto ciò, sempre troppo adorna, talora leziosa, e non di continuo piacevole, come quella del Sarpi. Ha purgata la lingua e aggraziato lo stile, " rigido, ma pur spiccato e risoluto e di gusto le più volte sano „ (Bonghi).

La *Storia della Compagnia di Gesù* di D. Bartoli

2. Storico italiano di quella terribile Compagnia, gesuita egli stesso, fu il ferrarese Daniello Bartoli (1608-1685), professore di retorica a Parma, predicatore in varie città d'Italia, e rettore del Collegio romano (1671-73). La sua *Storia della Compagnia di Gesù* (1650-1660), cui precede, a mo' di introduzione, la *Vita e Istituto di Sant'Ignazio* (1650-63), è divisa in tre parti, e riguarda le cose operate dai Gesuiti in Asia (Indie orientali, Giappone e China), nell'Inghilterra e nell'Italia. Egli manca affatto di critica e di sentimento; e quanto alla forma, essa fu giudicata, eccessivamente, o come " miracolosa „, " terribile e stupenda „ (Giordani), o, al contrario, " affastellata, farraginosa, senza chiarezza, senz'ordine, d'uno stile posticcio e artificioso, d'una lingua copiosa sì, ma mescolata e accozzata senza discernimento „ (Bonghi). " Parolaio e fiorito oltre le convenienze storiche, secentista insomma „, lo disse un giudice autorevole. In ogni modo, non si può negare ch'egli non sia un " mirabile narratore quando si tratti di porre innanzi agli occhi gli oggetti sensati e i successi esteriori della storia, pur riuscendo inferiore a sè stesso nello esporre le qualità interne e l'indole dei suoi personaggi „. Di altre sue opere letterarie parleremo or ora, e delle scientifiche *(Del suono, Del ghiaccio e della coagulazione)* si può dire, col Cantù, che siano " tesi peripatetiche indegne di venire dopo Galilei „.

Sudditi quasi tutti di Spagna, mentre i guerrieri italiani combattevano in terre e per interessi stranieri, i nostri storici, o perchè sdegnarono di ritrarre la schiavitù della patria, o perchè furono attirati dal maggior interesse che offrivano le vicende contemporanee delle altre nazioni europee; piuttosto che quelli d'Italia preferirono narrare gli avvenimenti delle altre regioni d'Europa. Avemmo allora, più o men dimenticate, numerose storie antiche e moderne della Spagna, della Germania (di queste appena notevoli quelle che sulle guerre degli imperatori Ferdinando II, Ferdinando III e Filippo IV dal 1630 al 1640 ecc., scrisse il vicentino Galeazzo Gualdo, vissuto dal 1606 al 1678, istoriografo imperiale di Leopoldo I), della Polonia e della Francia. Ma, fra tutte, due sole riguardanti quest'ultima nazione e la Fiandra, scritte in italiano, si son rese veramente celebri per i loro pregi artistici e scientifici, e solo a queste rivolgiamo un poco la nostra attenzione.

La *Storia delle guerre civili di Francia* di E. C. Davila

Preceduto da parecchi contemporanei che sorpassò tutti, ci dètte una *Istoria delle guerre civili di Francia* (1631) il padovano Enrico Caterino Davila (1576-1631), che, di origine spagnuolo (Avila in Castiglia), ebbe il nome da Enrico II e da Caterina de' Medici, benefattori del padre, ultimo gran conestabile di Cipro, ritiratosi, presa questa dai Turchi, in Francia. Educato nella corte francese, il figliuolo militò sotto il duca di Montpensier, e fu agli assedi di Honfleur e Amiens (1597), nei quali ebbe ucciso un cavallo, e venne ferito, ma, richiamato dal padre a Padova (1599), fu, dopo alcuni anni, governatore e comandante,

per la Repubblica veneta, di Candia, nel Friuli, in Dalmazia e in Brescia, e morì assassinato a 55 anni (ma vendicato poi dal suo maggior figlio), mentre si recava al comando della guarnigione di Crema. Alquanto parziale per Caterina de' Medici, anima di tutto, ma veritiero, fuorchè nelle concioni, con cui, all'uso classico, volle infiorare il racconto, la *Istoria*, in quindici libri, dalla morte di Enrico II al 1598, narra " le operazioni di quattro re, Francesco II, Carlo IX, Enrico III, Enrico IV, cognominato il Grande „; è stesa sulle memorie raccolte in Francia da documenti e persone che furon parte degli avvenimenti: ed è bella per l'evidenza del racconto, la vivezza delle descrizioni, per l'ordine e la connessione dei fatti, per la bontà delle riflessioni e dei giudizi. Opera giudiziosa, semplice, ordinata: di un veneziano, insomma, soldato ed uomo di governo: senza fanatismo, benchè di un cattolico: fu subito ristampata in Italia (in un anno 15 mila esemplari!), a Lione, a Parigi, ad Anversa: e, tradotta in francese (due volte), in ispagnuolo, in inglese e perfino in latino, viene ormai giudicata dagli stessi Francesi assai degna di fede.

La Storia delle guerre civili di Francia di Guido Bentivoglio

Un avvenimento grande come quello delle guerre civili di Francia, così per le cause che lo produssero e le circostanze che lo accompagnarono, come per gli effetti che lo seguirono, fu la rivoluzione delle Fiandre contro il duro giogo spagnuolo di Filippo II e dell'inquisizione romana. Esso fu oggetto di un'altra nostra storia, non men famosa, dovuta al cardinale ferrarese Guido Bentivoglio (1579-1644), referendario di Paolo V, arcivescovo di Rodi e nunzio di Fiandra (1607-15) e di Francia (1616-1621), cardinale protettore di questa nazione, ed uno dei più abili e sagaci diplomatici del suo tempo. Appreso il metodo istorico dal celebre cardinal Baronio, l'autore degli *Annali ecclesiastici*, e dal vecchio padre Giampietro Maffei, che abbiam incontrato fra gli storici cinquecentisti (v. a pp. 416-7): durante i 14 anni delle sue nunziature in Fiandra e in Francia, delle quali rendette conto in alcune *Relazioni* (1629) e nelle *Lettere diplomatiche* (pubblicate ai nostri giorni): il Bentivoglio ebbe tutto il tempo ed i mezzi per conoscere gli avvenimenti più importanti di quella rivoluzione. Nel raccontar la storia della sollevazione dei Paesi Bassi il Bentivoglio era stato preceduto da altri scrittori, ma contemporaneamente a lui il gesuita romano Famiano Strada (1572-1649) aveva pubblicata una storia latina *De bello belgico* (1632-1647), in venti libri e in due decadi, che, andando dall'abdicazione di Carlo V alla presa di Rhinsberg (1590), riuscì, per le lunghe digressioni, assai inferiore a quella del Bentivoglio. La cui *Storia delle guerre di Fiandra* (1632-1639), in 24 libri, e in tre parti, abbraccia un periodo di quarant'otto anni (1559-1609), dalla morte di Carlo V alla tregua che dètte ai Fiamminghi la libertà: ed è specialmente notevole per l'eleganza e la correzione dello stile, che, armoniosissimo e pieno, sebbene qua e là affettato e secentistico (il Bentivoglio era amico e ammiratore del Marini), lo fa collocare fra i migliori scrittori del tempo. Gli addebitano a difetto la poca profondità, ma in lui, capo dell'Inquisizione (fu uno dei giudici del Galilei, suo maestro) e diplomatico, può trattarsi di riservatezza. Maggiori bellezze di stile, perchè meno studiate, hanno le sue *Memorie* (1648), scritte, negli ultimi anni, senza pretensione, importantissime per notizie, giudizi e ritratti di uomini e cose: e le sue *Lettere familiari* (1631), fra le quali alcune, tutte profumate, alle dame di Brusselle e di Parigi.

Storici minori e provinciali

3. Nessuna importanza artistica ha la maggior parte degli storici minori di questo periodo. Ad essi fa difetto soprattutto l'arte e la critica; ed essendo quasi tutti non toscani, essi non hanno nemmeno, come gli storici minori del Cinquecento, il non disprezzabile pregio di una buona lingua letteraria. Senz'arte dunque e senza critica, scritte in uno stile secentistico e in una lingua imbastardita, quelle storie generali e particolari d'Italia non hanno altra importanza che di documento. Tra codesti minori storici, si fan specialmente rammentare, per le storie generali del loro tempo, il veneziano Alessandro Zilioli, autore delle *Storie memorabili de' nostri tempi* fino al 1636 (1642 e 1654), continuate sin al 1650 dal rammentato novellatore ferrarese Majolino Bisaccioni (1582-1663), che, diplomatico del Duca di Modena e del Principe di Correggio, segretario del cardinale vescovo di Trento; come luogotenente generale del principe di Moldavia, si trovò all'assedio di Vienna (1618) e in altri affari importanti delle Corti di Torino, di Roma e di Parigi. Vissuto in mezzo agli avvenimenti del suo tempo, il Bisaccioni narrò le guerre di Germania del 1630-31 (la campagna di Gustavo Adolfo, l'assedio di Costanza, la dieta di Francoforte), e quelle dell'Inghilterra e della Catalogna (*Istoria delle guerre civili di questi ultimi tempi*, 1653 e 1655). Di alcuni di questi avvenimenti, come della campagna di Gustavo Adolfo, avea parlato anche nelle sue *Memorie istoriche* (1642). Politico e novelliere, come il Bisaccioni, fu il certosino Girolamo Brusoni, sfratatosi poi più volte. Autore di una *Istoria d'Italia* (1656), dalla quale il Botta trasse intere pagine, di un riassunto *Delle istorie universali d'Europa* (1657), delle campagne d'Ungheria negli anni 1663 e '64 (1665), della guerra fra i Veneziani ed i Turchi dal 1644 al '72 (1674); egli è accusato di esser più novellatore e cortigiano, che storico.

Giudice imparziale e severo fu il genovese Pier Giovanni Capriata, sommo avvocato del suo tempo, nella *Istoria* (1626, 1649, 1666) sugli avvenimenti d'Europa e d'Italia dal 1613 al '50. Tipo più caratteristico dello storico secentista fu il benedettino parmense Vittorio Siri (1607-1685), diplomatico, *attaché* all'ambasciata di Francia a Venezia, sostenitore degl'interessi di quella nazione contro la Spagna e l'Austria. Il suo *Mercurio politico*, " ovvero historia de' correnti tempi „, specie di registro degli avvenimenti del giorno (pubblicato, in 15 volumi, dal 1644 all' '82, a Casale, Venezia, Lione, Parigi e Firenze), continuato dallo stesso autore con le *Memorie recondite dall'anno 1601 sino al 1640* (in otto volumi); contiene quasi tutta la storia della prima metà del Seicento, con preziosi documenti e aneddoti, ricavati dai pubblici archivi d'Italia e d'Europa, o dalle rivelazioni di ministri sulle negoziazioni ed intrighi delle corti. Giudice franco di Luigi XIII, dei suoi cortigiani ed anche del cardinale di Richelieu, fu odiato dalla Repubblica di Venezia e da Urbano VIII, ma accarezzato dal Mazarino che gli accordò una pensione e il titolo di storiografo regio, e l'ebbe al suo sèguito nel viaggio di Spagna. S'occupò esclusivamente d'Italia l'avventuriero e grafomane bolognese Gregorio Leti (1630-1701), ma nato a Milano, e vissuto, come calvinista, a Ginevra, in Francia, in Inghilterra e, finalmente, in Amsterdam, perseguitato dai cattolici e protestanti, da principi e repubbliche. Autore sciatto e sguaiato di più di cento volumi nel l'*Italia regnante*, " ovvero descrizione dello stato presente di tutti i principati e repubbliche d'Italia „ (1675), sua opera principale, declamò diffusamente contro i papi e i cattolici, arrecando qualche volta fatti sino allora rimasti sconosciuti.

Accentuatasi la divisione dell'Italia in tanti piccoli Stati, ciascuno di questi ebbe allora i suoi storici particolari, che adoperarono, in gran parte, la lingua italiana, non abbandonando però del tutto la latina: ma nessuno di essi, tranne il solo Giannone, fra i napoletani, merita il nome di storico, perchè o mancò loro l'arte o l'ingegno. Ebbe cronisti suoi il Piemonte in Emanuele Tesauro, che, amico e ammiratore del Marino, e suo imitatore nella prosa, illustrò Torino e la sua regione; e in Lodovico della Chiesa, illustratore della Casa Savoia e di Saluzzo. Milano ricorda ora come suo cronista nel Seicento, per aver fornito il soggetto agli immortali *Promessi Sposi*, il canonico Giuseppe Ripamonti.

Venezia continuò ad avere sempre i suoi istoriografi ufficiali; e di questi più celebre, nel presente periodo, fu Giovambattista Nani (1616-1677), senatore e diplomatico della Repubblica a Parigi, stimato molto dal Mazarino, ed a Vienna (di cui lasciò relazioni e quadri), riformatore dello Studio padovano, bibliotecario di San Marco e finalmente capo dei commissari a riunire, in un sol corpo, le leggi della Repubblica. La sua *Istoria della Repubblica veneta* (1662 e 1729), chiara, non inelegante e veridica, continua il Morosini sino al 1671, e, pubblicata in parte, dopo la sua morte, fu tradotta in francese ed in inglese.

I Genovesi non ebbero che il sarzanese Agostino Mascardi (1591-1640), cameriere d'onore d'Urbano VIII e professore d'eloquenza nella Sapienza romana, la cui *Congiura di Gian Luigi Fieschi nel 1547* (1629) risente troppo dell'imitazione ed emulazione della *Catilinaria* sallustiana: in essa, ad ogni modo, non pare mettesse in pratica il suo *Trattato dell'arte istorica* (1636), in gran parte traduzione dell'*Ars historica* di Lorenzo Ducci, ferrarese (1604).

Fra i napoletani, più noti Giulio Cesare Capaccio (1550?-1632), nato a Campagna nel Salernitano, cortigiano del Duca d'Urbino, e segretario della città di Napoli, con la sua *Istoria napoletana* (1607) scritta in latino, ma fusa poi nel suo *Forestiero* (1620), guida di Napoli, scritta in italiano; Giovanni Antonio Summonte († 1603) con la sua *Istoria della città e del regno di Napoli* (1601), che va dalle origini al 1582, e che per la coraggiosa franchezza, nel propugnare i diritti del popolo e nello svelare le basse origini di alcune famiglie, costò all'autore il carcere e una morte di crepacuore: il nobile Francesco Capecelatro (1596-1670) con la sua *Istoria napoletana*, che compie quella del Di Costanzo, narrando dalle origini a Federigo II, di dove appunto avea incominciato il suo predecessore. Del Capecelatro è pure un *Diario* sulla insurrezione di Masaniello (1647), che fu pure narrata da moltissimi scrittori contemporanei; e specialmente da Tommaso de Sanctis nella sua *Istoria del tumulto di Napoli;* dal genovese Raffaele della Torre in latino (*Dissentientis, desciscentis receptaeque Neapolis, libri VI*, 1661); e dal francese Agostino Nicolai che si trovava allora a Napoli in uno dei reggimenti spagnuoli (*Historia dell'ultima rivoluzione di Napoli*, 1660). Panegirista degli Spagnuoli fu, invece, Domenico Antonio Parrino, libraio, nel suo disordinato e sguaiato, per quanto utile, *Teatro de' Vicerè di Napoli* (1692).

La *Storia civile* del Regno di Napoli

4. Di tutti codesti storici particolari di Napoli e di altre regioni si giovò grandemente, prendendone intere pagine e capitoli, ma fu lontano le mille miglia da essi per lo spirito che informa la sua *Storia civile del Regno di Napoli* (1723),

il giureconsulto pugliese Pietro Giannone (1676-1748), nato ad Ischitella in Capitanata. Esponendo non tanto le vicende politiche, quanto l'andamento e le variazioni del costume, della legislazione, delle istituzioni, della cultura nel Napoletano, egli mostra, infatti, con quali mezzi e con quali modi la Chiesa sia venuta man mano usurpando il potere civile. Al grande (Manzoni) che, chiamando plagiario il Giannone, credette di scemargli il merito, è facile rispondere, che l'importanza di quella *Storia*, frutto di venti anni di lavoro, non istà nella narrazione de' fatti, tolti di peso, come si è detto, in gran parte dagli storici e cronisti anteriori, specialmente napoletani; sì bene nel ragionamento che si fa su quei fatti, il quale mette in sodo che al principio del secolo XVIII i frati possedevano due terzi di tutta la proprietà fondiaria del mondo, avendola acquistata si sa in qual modo. Da questo lato il Giannone deriva direttamente dal Sarpi, primo dei moderni (come abbiam visto) a sostenere l'indipendenza dell'autorità civile dall'ecclesiastica. La *Istoria* del Giannone è, dunque, la migliore e maggiore difesa delle prerogative, del dritto e della indipendenza regia contro la Curia romana: e si comprende facilmente come dovess'essere accolta in Europa dai fautori e dai nemici della civiltà. I Gesuiti furono subito addosso all'audace; e il Giannone, costretto a fuggire da Napoli, ricoverò a Vienna, e qui accolto benignamente da Carlo VI, cui aveva dedicata l'opera, dimorò in quella corte oltre 10 anni, stipendiato; poi, passata Napoli ai Borboni, tornò in Italia, sperando di poter rientrare nella città natìa; ma non oltrepassò Venezia. Preso dai birri dell'Inquisizione, condotto negli Stati del Papa, potè fuggire a Modena, a Parma, a Milano, a Ginevra, che l'accolse cordialmente, ed egli attendeva a pubblicare le sue opere giuridiche ed apologetiche (edite, dopo la sua morte, appunto a Ginevra), quando i Gesuiti l'ebbero nuovamente fra le mani per mezzo di una loro spia che, condottolo con un pretesto nel territorio piemontese, lo fece arrestare in nome del re di Sardegna. Ma, per quanto raggirato dai reverendi padri, quel re non volle mai mandarlo a Roma: lo tenne, per più d'un anno e con la sua roba e le carte, nel castello di Miolans; poi, privato delle cose sue, in quello di Torino, ivi, come Galileo, fu costretto ad abiurare. Finalmente, dopo essere stato altri quattro anni nella fortezza di Ceva, cioè dopo dodici anni di prigionia, il Giannone morì, a 72 anni, nella cittadella di Torino, ove era stato nuovamente condotto. Nella carcere avea composto i *Discorsi storici e politici sopra gli Annali di T. Livio*, *La Chiesa sotto il pontificato di Gregorio il Grande*, una propria *Autobiografia*, tutti pubblicati. Nel suo poema, *Il Triregno*, cioè i tre regni terrestre, celeste e papale, ancora inedito, scritto a Vienna, attaccò il dogma e la rivelazione.

5. Al Giannone par che faccia difetto soprattutto l'erudizione storica. Questa, intanto, iniziatasi (l'abbiam accennato) sin dalla metà del Cinquecento col Sigonio e raffermatasi col Baronio (v. a p. 416) come correzione delle storie fatte ad uso classico, s'era venuta man mano diffondendo, specialmente presso gli storici sacri. Quando poi si divulgò il metodo sperimentale del Galilei, anche la scienza storica sentì quel bisogno di ricerche, di analisi, di osservazioni che quello aveva impresso a tutte le scienze positive. Gli storici si credettero allora in dovere di risalire alle fonti, ricercando negli archivi e nelle biblioteche vecchie

L'erudizione storica. L. A. Muratori

cronache e documenti, interrogando monumenti, e quasi trascurando la forma, che per lo più è latina. Si ebbero allora, quasi in ogni regione d'Italia, eruditi ricercatori delle antichità patrie, come a Napoli il teatino Antonio Caracciolo ed il capuano Camillo Pellegrino; a Milano Gian Pietro Puricelli e Felice Osio; e, per la storia ecclesiastica, seguace dell'indirizzo del Baronio, il fiorentino Ferdinando Ughelli (1595-1670), abate cisterciense, che nei 9 tomi della sua *Italia sacra* (1642-1648), dètte la serie e le biografie di tutt'i vescovi d'Italia, ed. illustrandone anche le chiese co' documenti de' loro archivi, fu il modello, su cui si formarono opere consimili, come la *Gallia cristiana*, 1656, ecc., nelle altre nazioni d'Europa.

Intanto nel 1723, mentre a Palermo usciva alla luce una raccolta degli storici siciliani dai Saraceni agli Aragonesi, col titolo di *Biblioteca storica della Sicilia*, per opera del siciliano Giambattista Caruso, il quale era stato indirizzato, a Parigi, dal Mabillon alle ricerche storiche: a Milano si pubblicava il primo dei 27 volumi dei *Rerum italicarum scriptores* (1723-38 e 1751), cioè storie e cronache latine e italiane, in prosa e in verso, dal 500 dopo Cristo al 1500, a spese di alcuni signori milanesi (Società palatina), ordinate e illustrate dal padre della storia medievale italiana, Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), nato a Vignola (Modena), dottore e prefetto della biblioteca ambrosiana (1695), poi bibliotecario e archivista del duca di Modena, Rinaldo I. Ideatore di questa impresa era stato quell'Apostolo Zeno che abbiam già visto poeta melodrammatico (p. 511) e che, come vedremo, fu anche autore di opere archeologiche, bibliografiche e storiche (p. 555). La raccolta degli *Scriptores*, cui avevan collaborato, oltre lo Zeno, che cedette al Muratori le sue carte, ed alcuni modenesi, il Sassi, l'Argelati e altri studiosi di cose patrie, fu accolta con vero plauso da tutta l'Europa ed imitata ben presto dai padri Maurini in Francia coi loro *Rerum francicarum scriptores* e poi, più tardi, dal Pertz, in Germania, coi *Rerum germanicarum scriptores*. Da tutto codesto materiale il Muratori ricavò le settantacinque *Dissertazioni sopra le antichità italiane* (1751), intorno ai riti, costumi, leggi, dignità, giudizi, milizia, mercatura, arti e lingua d'Italia nel medioevo, compendiate da una parte delle sue *Antiquitates italicae medii aevi*. E così, pure in parte sulla raccolta degli *Scriptores*, in parte su propri studi, son compilati gli *Annali d'Italia*, dal principio dell'èra volgare al 1749 (il penultimo anno della sua vita), succoso estratto di tutte le sue ricerche, scritti con grande indipendenza di giudizio e semplicità e schiettezza di stile. Nè a queste opere solo si limitò la sua prodigiosa attività. Parroco di Santa Maria della Pomposa in patria, " buon sacerdote (così lo chiamava Benedetto XIV in una lettera a lui diretta) ed uomo che nella letteratura è il decoro della nostra Italia, facendola comparire non che eguale ma superiore alle altre parti del mondo che se ne erano arrogata la privativa „; egli difese contro la Curia romana, rappresentata da monsignor Fontanini, le pretese dei suoi principi su Comacchio, che era stato sempre proprietà degli Estensi, dei quali narrò anche la storia nelle *Antichità estensi;* combattè, nelle sue opere religiose, la superstizione contro i Gesuiti che lo dichiararono eretico.

Alla stessa scuola dello Zeno e del Muratori appartiene il loro comune amico Scipione Maffei che abbiam ricordato fra i più celebri tragici di questo periodo. Nella maggiore delle sue opere di erudizione storica e filosofica, la *Verona illu-*

strata (1732), sulla storia civile, letteraria e archeologica della sua città nativa, dalla fondazione al tempo di Carlo Magno, egli tratta delle arti, costumi, religione, industrie, commerci; dei suoi scrittori; delle sue antichità, che illustrò anche nel *Museo veronese* (1749). E, come il Giannone e il Muratori, fu combattuto dai preti e dai frati; e contro il domenicano Concina che lo aveva accusato di corrompere la gioventù con la sua riforma del teatro che riteneva come invenzione diabolica, è diretto il suo *Trattato de' teatri antichi e moderni*, che Benedetto XIV approvò.

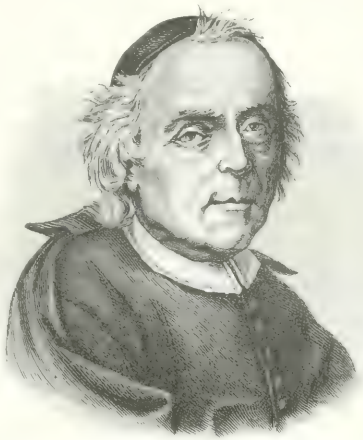


Fig. 119. — Lodovico Antonio Muratori. Da un quadro contemporaneo, riprodotto in incisione negli *Scritti inediti di L. A. M.*, Bologna, 1872.

6. Contemporaneamente alla erudizione storica s'inizia la filosofia della storia. Il primo passo lo fa il veronese Francesco Bianchini (1662-1729), matematico e storico, bibliotecario di casa Ottoboni, con la sua *Storia universale provata coi monumenti* (1697), in cui al silenzio degli storici sulla cronologia dei tempi antichi cercò di supplire co' monumenti; ma non andò oltre la fondazione della monarchia degli Assiri. Spiegando molti simboli e vedendo in alcuni supposti storici semplici miti, come nella guerra di Troja, per esempio, il commercio, ed in Elena la libertà commerciale, e così via via, il Bianchini ha il merito di aver iniziata la critica storica.

Vero fondatore di questa, in quanto dipende e si collega colla filosofia, si può dire il napoletano Giambattista Vico (1668-1744), professore di rettorica all'Università di Napoli, istoriografo regio di Carlo III (1735), e vissuto quasi povero, incompreso, sfortunato e demente negli ultimi anni suoi. Egli fu uno dei pensatori più profondi dei tempi moderni. Prima di lui, si era tentato di fissare sotto leggi generali l'avvicendarsi dei fatti umani, che sembrava tanto incerto e variabile; ma il Vico fu il primo che, giovandosi della metafisica e della filologia, ponesse le basi d'un compiuto sistema di critica storica, che, senza esser teologico, abbraccia insieme nella storia l'umano e il divino. Con i *Principii di una Scienza nuova intorno alla natura delle nazioni*, " per le quali si ritrovano altri principii del diritto naturale delle genti „, pubblicati nel 1725 e poi modificati nel 1730 e 1744, egli inizia la filosofia della storia, " ovvero la storia ideale delle leggi eterne sopra le quali corrono i fatti di tutte le nazioni, ne' loro sorgimenti, progressi, stati, decadenze e fini „.

Dopo il diluvio (egli pensa) gli uomini, eccettuati gli Ebrei, privilegiati, errano " per la gran selva della terra „, stupidi, bestiali, mostruosi, si credono, atterriti dal

tuono, una religione, germe di una civiltà " teologica „, i cui rappresentanti (i sacerdoti) parlano col " mito „ e scrivono coi " geroglifici „ (" età degli dei „). Ma, sottomessisi a questi sacerdoti altri uomini sino allora barbari, questi son dominati da quei civili, che, scioltosi dal gioco sacerdotale, fondano comunità, fanno guerre (" Età degli eroi „), e, adoperando una lingua di emblemi, stemmi e divise, metafore e comparazioni, hanno per loro poeta Omero. I soggetti vincono i loro signori, ristabiliscono l'eguaglianza e il diritto naturale e con lingua positiva, precisa, alfabetica, scrivono la storia (" età degli uomini „). Corrottasi la democrazia, o sorge un monarca indigeno o straniero che ristabilisce con la forza l'eguaglianza e la giustizia, o il popolo ricade nella primitiva barbarie per " ricorrere „, come dalla decadenza dell'impero romano al Rinascimento, queste tre età degli dei, degli eroi, degli uomini, avendo a poeta della nuova età eroica Dante.

L'errore del Vico è l'essersi fondato solo sulla storia greco-romana, e l'aver considerato come universale ciò che è particolare. Con la *Scienza nuova*, non sempre esatta nei particolari, il Vico fornì i criteri per distinguere la storia dalla leggenda e dalla favola, per divinare le civiltà dei popoli antichi da tutte le loro manifestazioni, come la lingua, ecc., ecc. " Rimane di lui il metodo e la grande verità che la scienza dell'uomo intero non si compie nell'interna riflessione, ma col riscontro di tutti i fatti umani, delle lingue, delle tradizioni, dei proverbi, dei canti popolari, dell'arti, delle leggi e d'ogni istituto, perchè la coscienza dell'uomo si ripete in ogni coscienza, e da ogni coscienza escono segni comuni; come da un capo all'altro della terra gli occhi di tutti gli uomini, per un pensiero istesso, si levano ai cieli „ (Conti). Rimangono di lui, profondi e veri gli assiomi filosofici e filologici o, come lui li chiamava, " dignità „, quali i seguenti: " la fantasia tanto è più robusta, quanto è più debole il raziocinio „, " l'ordine delle idee dee procedere secondo l'ordine delle cose „, ecc., ecc. Come il Galilei scoprì le leggi del mondo fisico, così il Vico quelle del mondo storico. Egli, precursore di tutto il movimento filosofico e scientifico tedesco, crea la filosofia della storia e la filologia, e scopre, come vedremo (p. 554), la scienza estetica.

Storici delle belle arti.

7. Non mancarono a questo periodo anche gli storici delle belle arti. Continuatori o compitori dell'opera del Vasari, furono i due fiorentini Carlo Roberto Dati (1619-'76), professore di lettere greche nello Studio fiorentino, che, amico del Redi e del Magalotti, accademico del Cimento e della Crusca, scrisse come un fiorentino del Cinquecento, ed illustrò le *Vite de' pittori antichi* (1667); e Filippo Baldinucci (1624-'96) che, amico di Salvator Rosa, rifece e corresse il Vasari nelle sue *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728); e poi dettò il *Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame* (1686) ed il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681). Della musica dei Greci e della contemporanea, col proposito di riformare quell'arte allora decaduta, si occupò specialmente nei suoi *Trattati* un altro erudito fiorentino, Giovan Battista Doni (1594-1647), vissuto alcun tempo in Francia, al seguito del cardinal Barberini, poi Urbano VIII, e poi in patria professore di eloquenza nello Studio. Un'*Idea dell'architettura universale* (1615) dètte il vicentino Vincenzo Scamozzi (1550-1616), emulo del suo concittadino Palladio, architetto di celebri teatri e di non men celebri edifizi (è suo in Salisburgo il palazzo

dell'arcivescovo). Il libro, diviso in 10 libri, mancante però di quattro, non è commendabile per lo stile, ma pe' precetti; ed è pregevolissimo il VI, sui cinque ordini dell'architettura, tradotto in francese da Carlo d'Avilet.

Ottimi precetti sull'arte della guerra offrì il celebre capitano Raimondo Montecuccoli (1608-1681), modenese, che empiè "di terrore e di stupore l'Europa, rassicurando i monarchi sui loro troni, e preservando la Cristianità dal giogo degl'infedeli „ (Grassi), nelle sue *Memorie sull'arte della guerra*, nei suoi *Aforismi sull'arte bellica* e nel libro sull'*Ungheria*. Le opere di questo Cesare moderno, illustratosi nelle guerre di Fiandra, in quelle dell'Austria contro Gustavo Adolfo e contro la Francia, in quella contro i Turchi che debellò nella famosa battaglia di S. Gottardo, erano rimaste fino a' nostri giorni dimenticate, quando Ugo Foscolo nel 1808 e Giuseppe Grassi nel 1812 ne dettero ottime edizioni.

Descrittori di viaggi

La geografia seguì le belle tradizioni del Cinquecento con le narrazioni che i viaggiatori italiani, molto più numerosi, fecero delle cose osservate in regioni sino allora poco conosciute. Il fiorentino Francesco Carletti (1574-1617) visitò le Antille, il Perù, il Messico, indi la Cina, le Indie, tornò in Europa, costeggiando l'Affrica, e sbarcando nei Paesi Bassi; e descrisse i suoi viaggi nei *Ragionamenti*, che, ritoccati dal Magalotti, videro la luce circa un secolo dopo la sua morte (1701). Più avventurosa fu la vita del romano Pietro della Valle (1586-1652) che, per un amore sfortunato, stabilì andar pellegrino in Terra Santa, ma visitò, invece, anche la Turchia, la Siria, l'Egitto, la Palestina, la Persia e l'India, ritornando in patria col cadavere imbalsamato della sua sposa, una giovane abissina, fedele compagna dei suoi viaggi, il cui funerale, in Roma, fu celebrato da un gran numero di poeti. I suoi *Viaggi descritti in lettere famigliari*, diretti al suo amico napoletano Mario Schipani, e pubblicati in parte postumi (1650-'53), furon tradotti in francese e tedesco. Il Della Valle fu dichiarato dal Gibbon il migliore di coloro che avevano sino allora osservato la Persia; e certamente fu il primo degli Europei (anteriori al Biddulph) a traversare la palude persiana detta il Mar di Sale (Daria-i-Namek). Il ravennate Francesco Negri (1623-1698) visitò, invece, le regioni settentrionali d'Europa: la Danimarca, la Svezia, la Norvegia, la Finlandia, la Lapponia, fino al Capo Nord; e in otto lettere descrisse questo suo *Viaggio settentrionale*, pur esso pubblicato da' suoi eredi (1700). Il pistoiese Giovan Battista Pacichelli (1640-1702), come *attaché* alla legazione della Santa Sede in Allemagna, percorse per dieci anni questa regione, e poi l'Inghilterra e la Francia, e scrisse le *Memorie de' viaggi per l'Europa cristiana* (1685), come pure la descrizione del regno di Napoli, ov'egli avea fissato la sua dimora. Speciale menzione è da farsi, fra altri minori, del calabrese Francesco Gemelli-Careri (1651-1718?), avvocato, soldato, poi magistrato a Napoli, il quale percorse, dal 1693 al '98, la Turchia, l'Egitto, la Persia, l'India, la Cina, le Filippine, il Messico, ecc., facendo il primo giro del mondo per terra, e pubblicando la relazione dei suoi viaggi col titolo appunto di *Giro del mondo* (1699-1700), che, accolto con molto plauso, fu tradotto in francese ed in inglese, e lodato da Lady Montague e dallo Humboldt. Nelle *Lettere su alcune particolarità della Baviera ed altri paesi della Germania*, dirette al marchese Herco-

lani, descrisse i costumi germanici del secolo XVIII il medico veronese Giovan Lodovico Bianconi (1717-81), nato a Bologna, vissuto quasi sempre in Germania alla corte del Langravio di Assia-Darmstadt, principe vescovo di Augusta (1744-50), e poi consigliere di Augusto III, duca di Sassonia e re di Polonia. Altre sue *Lettere* sulla fisica, son dirette a Scipione Maffei e all'Algarotti; altre su *Cornelio Celso* al Tiraboschi.

V.

La critica letteraria può dirsi creazione di questo periodo. Lo spirito critico, iniziatosi con l'erudizione degli umanisti, manifestatosi largamente nelle polemiche del Cinquecento tra il Caro e il Castelvetro, tra i fautori del Tasso e dello Ariosto, tra il Guarino e il De Nores, ecc., e con gli scritti polemici del Franco, dell'Aretino, del Doni e di Ortensio Lando; si acuisce sempre più nel Seicento, con la cresciuta smania di polemizzare, che invade filosofi e teologi, scienziati e letterati. In codeste polemiche (più celebre quella del Marino con lo Stigliani), in cui l'ingegno s'affina e l'attitudine critica si accresce, ha una buona parte il movimento scientifico del secolo, che al principio d'autorità sostituisce il libero esame, al metodo deduttivo la osservazione dei fatti. Fecondissimo in questo genere, il secolo XVII produsse in numero stragrande trattati d'arte poetica in prosa e in versi (alcuni di questi ultimi abbiam già esaminati), e di retorica, lezioni accademiche, scritture apologetiche, commenti, grammatiche.

Fig. 129. – Trajano Boccalini. Da un'incisione riprodotta in Mestica, *Il Boccalini e la letteratura politica del Seicento*, Firenze, 1878.

1. *Boccalini e i Ragguagli di Parnaso.* Il T. Boccalini

1. La critica letteraria vien trattata nel Seicento incidentalmente anche dagli scrittori politici, quali il Boccalini ed i suoi imitatori, e con le forme artistiche del romanzo o della commedia allegorica. Ingegno acuto e caustico fu il marchigiano Trajano Boccalini (1556-1613; v. la fig. qui sopra), nato a Loreto, e amico pure del Sarpi e del Galilei (al cui metodo sperimentale ei si attenne), governatore, per la Chiesa, di Benevento, Argenta, Matelica, Sassoferrato (1608-11), e giudice del tribunale del governatore a Roma. Nei *Ragguagli* (compiuti nel 1610, ma pubblicati nel 1612-13) egli volle, pel primo, " con gli scherzi e con le piacevolezze „ trattare delle cose politiche e morali, fingendo (come Niccolò Franco e Cesare Caporali nei loro poemetti giocosi) di trascrivere, come " menante „, o gazzettiere ufficiale, i discorsi che si facevano nella corte di Apollo, in Parnaso, da costui e dal suo parlamento di uomini eccellenti

(" virtuosi „), di ogni tempo e di ogni nazione, nella politica, nelle armi, nelle scienze, nelle lettere e nelle arti, convocato da lui nelle deliberazioni da prendersi su questioni politiche e letterarie.

Apollo, quantunque re giusto e mite, pur spesso s'imbizzarrisce, dà in escandescenze ed in risoluzioni capricciose; e così anche coloro che hanno in mano il potere supremo, come, fra gli altri, il Guicciardini, " presidente del Consiglio reale „, il Castiglione, " censore politico dei principi „. Le proposte son esaminate da " specialisti „, come Tito Livio che riferisce su' lavori storici, Tacito sui politici, Ludovico Castelvetro su quelli di amena letteratura.

I *Ragguagli*, in forma apparentemente bizzarra, non sono soltanto " un'opera d'arte, ma un quadro storico e una satira pungente nel vivo, presentata per lo più sotto forma eroicomica „ (Mestica). Son note le briose invenzioni del Boccalini.

In una di esse, le Monarchie dell'universo, spaventate dei progressi delle Repubbliche ricche e potenti della Germania, della Svizzera e dell'Olanda, si riuniscono per trovare un rimedio a non essere oppresse. Altrove Apollo, per pietà dei cortigiani che spesso naufragarono, ordina ad alcuni letterati di formare una carta da navigare per le corti, e quelli, riunitisi ai più famosi cosmografi, astrologi, fisici, matematici e piloti (Tolomeo, Palinuro, Colombo, Vasco di Gama e Baldassar Castiglione " molto pratico dei profondi pelaghi delle corti „), la compiono, dopo aver molto penato a " ritrovar la vera altezza del polo della Corte di Roma..... „. A satireggiare coloro che promettono continue riforme ai popoli e non ottengono mai nulla o cose insulse, e che in Parnaso han destinata una casa, ove con grandissimo strepito " pestan l'acqua nel mortaio „; il Boccalini immagina che Apollo per rimediare a questi disordini nei governi, riunisca un'altra commissione dei sette sapienti della Grecia e di altri latini e italiani, e che costoro, dopo un gran da fare per mettersi d'accordo e dopo sudori e fatiche, propongano solamente, come universale riforma, quella di " fissare il prezzo dei cavoli, delle sardelle e delle cocozze, e la capacità degli scodellini adoperati dai venditori dei lupini e delle giuggiole „. Finalmente fa misurare la catena fabbricata dalla Spagna per tener serva l'Italia, e, trovandosi oltre il debito cresciuta, vien deliberato che si debba ridurre alla prescritta misura con lime italiane, e, ove occorra, francesi e inglesi, e, nell'ultima disperazione, turchesche. Alla Spagna che vuol sapere se potrà mai conseguire la monarchia universale, Apollo risponde che questa tornerà nuovamente all'Italia, quando si libererà dalle intestine discordie. " Gl'Italiani (dice la Francia allora) sono una razza d'uomini che sempre stanno con l'occhio aperto per uscirci di mano, e mai si domesticano sotto la servitù degli stranieri „. In un discorso finale si esorta l'Italia, pel sangue sparso dai suoi figli in lontane regioni e per vantaggio altrui, per le lagrime delle madri, per la libertà perduta, a respingere così le lusinghe come le violenze della Spagna.

Con simili sentimenti è facile indovinare quale fosse l'impressione che i *Ragguagli*, che giravano manoscritti, producessero nelle corti di Spagna e di Roma. Insidiato, lusingato con un ufficio di consigliere aulico e istoriografo della Corona, che il Boccalini sdegnosamente rifiutò: sospetto all'Inquisizione, dovè abbandonare Roma e rifugiarsi nella libera Venezia per le sue opere; ma di queste non videro la luce che i soli *Ragguagli*. La Spagna pare lo raggiungesse nel suo proprio letto, facendolo morire di veleno.

Nei *Commentarii sopra Cornelio Tacito*, su gli *Annali*, cioè, e la *Vita d'Agricola*, pubblicati postumi nel 1678 con alcune lettere politiche, forse non sue, e col titolo di *Bilancia politica*, il Boccalini chiamava lo storico di Roma

a giudicare le azioni dei principi contemporanei e, scrutando i motivi e gl'intenti di costoro, mostrava qual maestro di sapienza fosse Tacito, franteso dai servili politici del tempo. Ai *Ragguagli* il Boccalini volea far seguire, come terza centuria, *La Pietra del paragone politico*, la quale, contenente altri 31 ragguagli, ma pubblicata postuma nel 1615, è in tutto simile, per la sostanza e la forma, alle altre due, cioè satira politica del Seicento. Ma una " centuria terza „ con 50 ragguagli e la descrizione di un gran banchetto dato da Apollo nel Parnaso, aveva già pubblicata il modenese Girolamo Briani (1614) in aggiunta ai *Ragguagli* boccaliniani. Questi, d'allora in poi, ristampati, riassunti, tradotti nelle principali lingue d'Europa ed anche in latino, ebbero un numero infinito di continuazioni ed imitazioni (*Ragguagli*, *Relazioni*, *Avvisi*, *Lira d'Italia*, *Segretarie d'Apollo*, *Segreti di Stato*, *Lettere*), e persino lo stesso Emanuele I di Savoja, cui il Boccalini e il Briani s'eran rivolti per la liberazione d'Italia, scrisse un *Ragguaglio* (1614). Di queste imitazioni son più note: *Le Guerre di Parnaso* (1643) del ricordato Scipione Errico (p. 501), sulla disputa fra lo Stigliani e il Marini; il *Corriere svaligiato* (quello della Corte di Madrid) che Ferrante Pallavicini, già ricordato come romanziere (p. 530), e, pei suoi scritti contrarii alla Curia romana, decapitato ad Avignone, finge depredato delle importanti lettere che portava a Milano ed a Napoli, non potutosi stampare se non separatamente e in parte (prima ediz. completa nel 1644); gli *Avanzi delle poste* del napoletano Carlo Celano (v. p. 502); e finalmente *L'esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta Ottomana* ecc. (1664), scritto in italiano, e poi tradotto subito in francese, del fuoruscito genovese Giovan Paolo Marana (1642-1693), che visse quasi sempre a Parigi, e fu per questa sua opera imitato, fra gli altri, dal Montesquieu nelle sue *Lettres persanes*.

Le Considerazioni sopra le rime del Petrarca di A. Tassoni; i *Pensieri diversi* di T. Fioretti ecc.

2. La critica letteraria del secolo XVII non ha valore scientifico: mancò ad essa il metodo, la libertà e larghezza di vedute, la misura, ecc. In generale i critici d'allora, siano essi aristotelici e conservatori, siano novatori, non ebbero una chiara e sicura coscienza di ciò che volevano e della meta cui aspiravano di pervenire: e per trovare un vero critico bisogna giungere alla fine del secolo. Nelle sue *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* (1609) il Tassoni, a censurare il *Canzoniere*, mostrò molta acutezza di giudizio e indipendenza, e molto buon gusto, perchè riprese così i vizi dei petrarchisti (anche nel Seicento ve ne furono) che quelli dei marinisti. Per esse, cominciate a scrivere nel 1602, in un viaggio da Roma a Madrid e conservateci in varie forme, egli ebbe a soffrire non pochi attacchi, e specialmente con un Giuseppe degli Aromatari, cui rispose con gli *Accrescimenti di Crescenzio Pepe* (1611) e con la *Tenda Rossa* (1613). In generale, così nelle *Considerazioni*, che nei dieci libri de' *Pensieri diversi* (1620), acuti, bizzarri, audaci, i cui ultimi cinque libri riguardano la letteratura, il Tassoni ebbe per iscopo di reagire contro alla servile devozione verso Aristotile, non già perchè ne disprezzasse le dottrine, ma per la smania, insita in tutto il Seicento, di dire delle novità. Rappresentante più illustre della erudizione filologica è il pistoiese Benedetto Fioretti (1579-1624) che, perfino nel suo pseudonimo greco-latino-ebraico (Udeno Nisiely, cioè: " d'alcun altro che di Dio „), volle mostrar la sua dottrina in quelle lingue. Non avendo potuto stam-

pare alcuni suoi discorsi intorno al Tasso e all'Ariosto, immaginò di raccogliere le sue osservazioni su alcuni punti degli scrittori classici ed italiani, e dar fuori così di contrabbando quei suoi giudizi che non aveva potuto pubblicare. Così nacquero i farraginosi e disordinati *Proginnasmi poetici* (1620-1639), in cui attacca il dialogo platonico come il miglior mezzo di trattare soggetti didattici; e la prolissità degli scrittori italiani contemporanei, dimentichi del linguaggio energico e preciso di Dante, Petrarca e Machiavelli; censura Aristotile ed Ariosto. Cercando nelle vere sorgenti della passione e del sentimento la ragione suprema che deve sanzionare le regole della eloquenza e del buon gusto, il Fioretti si presenta come uno dei precursori della moderna critica estetica. — I trattati di retorica e di estetica sono scritti anche in latino. Nelle sue quindici *Prolusiones academicae* (1617) il ricordato Famiano Strada ha occasione frequente di riprendere i vizi principali della poesia contemporanea, come le imagini barocche, ecc. In una di esse, che al loro tempo ebbero gran voga e contengono idee notevoli, immagina un'accademia dei più celebri poeti latini del tempo di Leone X (Navagero, Bembo, Sadoleto, Parrasio, Castiglione, ecc.), i quali si propongono d'imitare ciascuno un classico latino dinanzi al pubblico che dovrà giudicare a chi spetti la palma, la quale tocca al Querno, rallegrante la brigata con le sue sguaiate improvvisazioni. Le ventisei *Prolusiones* (1663) del milanese Ottavio Ferrari (1607-1682), rinomato professore d'eloquenza all'università padovana, sono, in uno stile troppo fiorito e quasi poetico, ma puro ed elegante, più ingegnose e trattate sempre sotto la forma di racconto allegorico, come le nozze della Filologia, che, rifiutati gli oratori, i filosofi, gli astrologi, e medici, sposa un giureconsulto; o una vendita pubblica delle scienze e delle arti, con l'apprezzamento di ciascuna di queste, i pregi e i difetti. Nelle sue poco originali *Dissertationes* il fiorentino Benedetto Averani (1645-1707), pur esso professore di belle lettere nell'Università pisana, grecista e scienziato, volle principalmente combattere il cattivo gusto dei marinisti, venendo così in aiuto delle Accademie fiorentine e dell'Arcadia che avevano lo stesso scopo.

Della forma del pensiero e dello stile si occupò principalmente il bolognese Matteo Peregrino (1595-1652), professore di filosofia nell'Università patria, e poi conservatore della Biblioteca vaticana, nel suo trattato *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti si appellano* (1639); libro scritto, con gusto sano, semplicità e garbatezza, contro l'abuso dei " concetti „ o " arguzie „ o " acutezze „ nei suoi contemporanei. E contro il " concettismo „ scrisse pure il rammentato cardinal Sforza Pallavicino quell'elegante e perspicuo suo *Trattato dello stile e del dialogo* (1646), in cui riprovò l'abuso delle figure e delle metafore ardite, oscure e ridicole, dando leggi e limiti allo stile figurato; trattando dei concetti *(sententiae)* che servono a farci apprendere con gran rapidità nuove verità, dimostra la differenza fra " plagio „ e " imitazione „; ricercando l'origine delle regole dell'arte, parla dell'eleganza; raccomanda la brevità come il Fioretti; ma sostenendo contro costui il dialogo come forma più adatta ed efficace al genere didattico. Nell'investigare, pochi anni dopo, dottamente le ragioni della poesia, derise, con una fine analisi, le stoltezze della scuola marinista, anche il buon Muratori nel trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706) e con le *Riflessioni sopra il buon gusto nelle Scienze e nelle Arti* (1708), ove molte dottrine gravissime (dai

moderni rivestite a nuovo con formole filosofiche) son esposte alla buona, semplicemente. Come il ricordato gesuita Bartoli (p. 541), nel suo trattato dell'*Uomo di lettere*, s'oppose principalmente all'abuso delle metafore il napoletano Giovanni Cicinelli nella *Censura del poetare moderno* (1672), diretto specialmente contro *La poetica* del suo compatriota Giuseppe Battista, nato a Taranto, che si vantava d'aver superato tutti, nelle sue poesie, per le metafore e le iperboli. L'istesso intento di combattere i marinisti ebbe il maceratese Gian Mario Crescimbeni (1663-1728), il noto custode e de' primi fondatori dell'Arcadia, nei nove dialoghi del suo *Trattato della bellezza della volgar poesia* (1700), sulle vere bellezze poetiche: sullo stile semplice, sublime, temperato: esempio del quale, nel genere lirico, il petrarchista di Costanzo; e sui precetti del genere drammatico e dell'epico, prendendo a modello (modestamente!) la sua propria tragedia *Elcio*, i *Suppositi* dell'Ariosto, l'*Imperio vendicato*, poema di Antonio Caraccio (v. p. 440).

G. V. Gravina e G. B. Vico: la Scienza estetica

3. Ma tutti questi critici furono facilmente superati dal Gravina che nel trattato *Della ragion poetica* (1708) dètte pel primo un indirizzo quasi scientifico alle dottrine estetiche, e, svincolandosi dai precetti aristotelici, fondò la rettorica del bello sulla natura intima dell'arte e sullo studio pieno e profondo dei più segnalati modelli greci, latini e italiani.

Dall'esame dei quali dedusse i principii fondamentali della poesia, nel I libro discorrendone particolarmente (l'essenza, la materia, l'utilità); trattando dei più notevoli generi letterari (epica, drammatica, lirica); tracciandone la storia nell'antichità classica, e dando un cenno storico e critico dei poeti greci e latini e dei moderni latinisti; e nel II libro parlando lungamente di Dante e della *Comedia*, e dei diversi generi di componimenti in volgare.

A cavaliere del Seicento e del Settecento, tra la scuola vecchia e la nuova, ammiratore convinto ma ragionevole dei classici, di cui sa cogliere la parte eternamente viva e vera: il Gravina non è ancora moderno, ma il più prossimo precursore del suo amico G. B. Vico. Fra innumerevoli scritti sulla drammatica, anche il suo scritto *Della tragedia*, ricavato dalla *Ragion poetica*, e dedicato al principe Eugenio di Savoia, è informato a idee piene di buon senso. Seguace dei tragici greci, censura (come dicemmo) i drammaturghi secentisti, perchè, imitando dei Greci unicamente l'*Edipo* di Sofocle, vengono ad escludere tutta l'infinita varietà dei " casi moderni „, e perchè rappresentano personaggi più simili agli dèi che agli eroi.

Anche nella critica letteraria Giambattista Vico (p. 547) ebbe occasione di manifestare il suo straordinario ingegno, superiore ai suoi tempi; ma, non inteso dai contemporanei, ebbe più tardi grande efficacia, ed ora è additato come primo scopritore del principio della scienza estetica. Nella *Scienza Nuova* sono, infatti, esposti nuovi principi sulle lingue e l'arte della parola, intuita e spiegata la differenza (ignota alla critica vecchia) tra poesia spontanea e poesia riflessa, e cercato un fondamento al giudizio critico dell'analisi. Insegnò di attendere, più che alla forma, al contenuto delle opere artistiche, d'interpretarne il sentimento riposto e profondo, ed affermò che senza conoscere le leggi che governano le facoltà dello spirito, è impossibile intendere la ragione e le qualità delle opere d'arte che sono un prodotto spirituale. In una delle sue opere precorse *(De constantia jurisprudentiae)* anche il Wolf nella scoperta del vero Omero.

Storici della letteratura

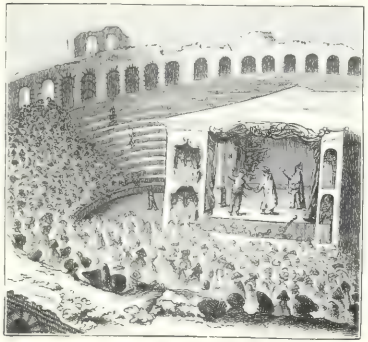
4. Ideatore di una prima storia della nostra letteratura si può dire Apostolo Zeno (v. a p. 511). Prima di lui s'eran veduti degli abbozzi di storia letteraria antica o contemporanea nell'*Italia regnante*, ecc. (1675-'76) del ricordato Gregorio Leti (v. a p. 543); nel *Teatro d'uomini letterati* (1647) del milanese Girolamo Ghilini (1589-1670); nella *Pinacotheca imaginum illustrium virorum* (1645) di celebri letterati contemporanei, del ricordato Gian Vittorio Rossi *(Janus Nicius Erythraeus)*, romano (v. a p. 530), utilizzata qualche volta da Lorenzo Crasso nei suoi *Elogi d'uomini letterati* (1656), biografie di illustri personaggi, per lo più italiani, del XVI e XVII secolo; nella *Storia dei poeti* (inedita nella Marciana) di Alessandro Zilioli, zibaldone di notizie, riguardanti la storia della nostra poesia sino al Settecento. Un disegno farraginoso e disordinato di una storia della cultura italiana è l'*Idea della storia dell'Italia letterata* (1723) di Giacinto Gimma (1668-1735), avvocato di Bari. Di gran lunga superiori, ed ancor oggi attendibili, l'*Istoria della volgar poesia* (1687) che Giovan Mario Crescimbeni compì ed illustrò con cinque volumi di *Commentarii* (1702-1711), e poi ristampò tutta con mutazioni ed aggiunte dedotte in parte da' *Commentarii* (1714); e i due libri *Della poesia italiana* (1734), pubblicati con lo pseudonimo di G. M. Andrucci, e divenuti poi la grande opera *Della storia e della ragione di ogni poesia* (1739-52) del milanese Francesco Saverio Quadrio (1695-1756), che si giovò non poco delle fatiche del Crescimbeni. — Altri nostri eruditi del XVII secolo avevano studiato alcuni particolari generi letterari, come il pistoiese Nicola Villani (1590-1636), autore di un *Ragionamento sopra la poesia giocosa* (1634); altri avean pubblicati testi antichi o inediti, come Federico Ubaldini l'autografo del *Canzoniere* petrarchesco, il *Tesoretto* di Brunetto Latini, i *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino; Leone Allacci (1586-1669), bibliotecario del cardinal Barberini e poi della Vaticana, che dètte in luce da' codici vaticani la nota raccolta di trecento e più *Poeti antichi* (1661). Nè meno scarse le bibliografie di generi letterari o generali o speciali, come quella dei componimenti teatrali, dello stesso Allacci, intitolata *Drammaturgia* (1666); o la *Biblioteca aprosiana* (1673) di libri e manoscritti, da lui posseduti, dell'agostiniano genovese Angelico Aprosio (1607-1654), strenuo difensore del Marino contro lo Stigliani in varie sue opere polemiche; la *Biblioteca volante* (1677-1718), catalogo di opuscoli sulla storia letteraria del fiorentino Giovanni Cinelli Calvoli (1625-1706); e finalmente la *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, catalogo ragionato degli scrittori italiani, disposti secondo i generi letterari, di monsignor Giusto Fontanini (1666-1736), friulano, autore anche dell'*Aminta difeso*. Quello che a questi e ad altri minori biografi e bibliografi di particolari regioni italiane, mancava, cioè una critica letteraria e bibliografica paziente e scrupolosa, introdusse pel primo Apostolo Zeno coadiuvato dal fratello Pier Caterino e da Federigo Seghezzi nella ristampa ch'ei fece della *Istoria* e de' *Commentarii* del Crescimbeni, meglio ordinati, completati e annotati (1730-31), e della *Biblioteca dell'eloquenza* del Fontanini, con sue proprie annotazioni, preziosissime (1753). Molto importanti sono anche le sue *Dissertazioni vossiane*, biografie e bibliografie dei nostri umanisti scrittori di storie, dei quali Giovan Gherardo Vossio nel suo libro *De historicis latinis* aveva parlato leggermente: e le sue numerose *Lettere* erudite, che, piene di notizie rare e pellegrine su

punti oscuri e controversi della nostra storia letteraria, son giudicate i primi saggi di critica storica. Le *Dissertazioni* ei le aveva pubblicate prima nel *Giornale de' letterati d'Italia*, la migliore delle raccolte di articoli d'erudizione, apparse in Italia, ad imitazione del francese *Journal de Savants* (1665), e che, diretto o dallo Zeno o dal fratello o da altri, uscì a Venezia dal 1710 al 1740. Anche ad una compiuta storia della poesia italiana aveva atteso, sulla fine del Seicento, lo Zeno, ma non la condusse mai più a termine; e pur incompiuto rimane il disegno più ampio che l'eruditissimo bresciano conte Gian Maria Mazzuchelli (1707-1765) iniziò con le biografie alfabetiche de *Gli scrittori d'Italia*, che furon solo pubblicate sino alla lettera *B*. Altre sue schede ed appunti sono ancora inediti nella biblioteca vaticana.

1

3

5



2

4

6

Goldoni e la riforma della Commedia italiana.

Da incisioni in rame di A. Baratti e M. Giampiccoli (Disegni di P. A. Novelli) nell'edizione delle «Commedie» di Goldoni, pubblicata a Venezia nel 1760.

Spiegazione delle figure

1. Goldoni, in età di dodici anni, recita in un piccolo teatro di Perugia una parte da donna.
2. La commedia dell'arte ai tempi di Goldoni (Arena di Verona).
3. Le maschere della commedia veneziana.
4. Goldoni consegna ai suoi amici il *Belisario*, il primo dei suoi drammi che siano stati rappresentati.
5. *I Rusteghi:* i quattro personaggi principali.
6. *L'Avaro geloso*, Atto II, Scena 16ª: Pantalone ascolta una conversazione fra sua moglie e l'amante di questa.

VI.

LA NUOVA LETTERATURA (1750-1850)

1. La drammatica.

I. **La commedia.** — 1. C. Goldoni a Venezia. — 2. Avversarii della riforma goldoniana: P. Chiari e le commedie romanzesche; C. Gozzi e le *Fiabe*. — 3. Il Goldoni a Parigi. — 4. La " commedia lagrimosa „: G. de Gamerra ed altri. — 5. Commediografi della scuola goldoniana: F. Albergati, G. B. de Rossi, G. Giraud, A. Nota, ecc. — 6. Le commedie politiche di V. Alfieri.

II. **La tragedia.** — 1. V. Alfieri. — 2. La scuola tragica alfieriana: V. Monti, U. Foscolo, I. Pindemonte, ecc. — 3. La scuola tragica romantica: A. Manzoni, S. Pellico, G. B. Niccolini, ecc.

I.

La commedia; C. Goldoni

La nuova letteratura, cioè la restaurazione del vero e del naturale nell'arte, apparisce per la prima volta nelle *Commedie* dell'avvocato veneziano Carlo Goldoni (1707-93: v. la fig. a p. 558). Di famiglia oriunda modenese, egli avea ereditata dall'avo la passione pel teatro: e visse, fanciullo, col padre, medico, a Perugia, a Rimini, divorando, recitando (v. la fig. 1 nella tavola separata), componendo commedie, e scappandosene finanche, a Chioggia, dov'era la madre, con una compagnia di commedianti, che l'avea affascinato. Fu messo, allora, presso un procuratore a Venezia; quindi nel collegio Ghislieri a Pavia (1723), ove lesse drammi di ogni nazione, e di dove fu espulso per una satira drammatica contro le donne pavesi. Passò poi a Udine, a Chioggia, a Modena: e qui, per un momento, pensò di farsi cappuccino, ma, invece, tornò a Chioggia, aggiunto del coadiutore del podestà criminale, e poi coadiutore a Feltre. Mortogli il padre a Bagnacavallo (1731), e, per contentar la madre, addottoratosi in legge a Padova, fu, come gentiluomo di camera dell'ambasciatore di Venezia, a Crema (1733); poi, lasciato quest'ufficio, a Parma, a Venezia, e, andato a Genova con una compagnia di comici con cui lavorava, sposò la sua buona Nicoletta Connio (1736), genovese, e se ne tornò a Venezia, ove fu nominato console per Genova (1740). Dopo molte altre avventure, sentendosi poco

adatto a quelle occupazioni e avendone dispiaceri e danni, si ridusse a far l'avvocato a Pisa e ad apprendervi, come poi l'Alfieri ed il Manzoni, la buona lingua da' " testi viventi „. Vi rimase cinque anni, e qui ebbe la ventura d'incontrarsi nel capo comico Girolamo Medebac, che lo menò seco a Venezia nel 1748, come scrittore comico della sua compagnia nel teatro Sant'Angelo, con 400 ducati l'anno.

Amabile, onesto, sincero, leggiero e gioviale, da vero figlio del Settecento, attraverso questi ed altri avvenimenti più o men fastidiosi della sua vita vagabonda e avventurosa, ei non perdè mai la sua calma e tranquillità, nè si lasciò mai soverchiar dalla collera o dalla gioia: carattere fatto dalla natura ad osservare e a ritrarre la vita reale, non la ideale: comico, dunque, non tragico. Sino allora (1748), però, egli, seguendo la moda e l'indirizzo dello Zeno e del Metastasio, aveva composto e fatto rappresentare un gran numero di melodrammi, di tragedie, di tragicommedie, d'intermezzi ecc., distrutti poi o messi a dormire: non cedendo che solo in parte al suo genio comico. Avea veramente composto delle commedie, ma sul vecchio stampo delle commedie dell'arte, arlecchinesche e buffonesche: non avea avuto ancora agio di poter mettere in pratica la sua riforma comica che andava da parecchio tempo meditando. La sua riforma che consisteva specialmente nel dar alla commedia italiana tutta la naturalezza e la verità della vita, il riso ed il dolore, s'inizia soltanto nel 1750. Così, di fatto, avean concepita la commedia, in Italia, l'unico Machiavelli con l'unica *Mandragola*, e così, in Francia, l'immortale Molière. Questi due furon, dunque, i veri maestri del Goldoni.

Fig. 191. — Carlo Goldoni. Da un'incisione del Le Beau, ricavata dal quadro di C. B. Cochin, inserito in *Mercure de France*. Parigi, 1787.

Il pubblico veneziano era il più fantastico, più ingegnoso, più artistico, più fastidioso e volubile d'Italia, composto, com'era, di senatori, ecclesiastici, mercanti, pescatori, gondolieri: esso accorreva numeroso alla commedia dell'arte, ancor tra scinante la sua vita col vecchio stile, le solite facezie e tipi tradizionali, e divenuta quasi una rappresentazione di marionette con musica e giuochi (v. la fig. 2 nella tavola separata). Il Goldoni comprese subito che, avendo da fare con una moltitudine così varia di gusto e di umore, la sua riforma egli non l'avrebbe potuta metter in pratica tutto d'un tratto: che bisognava, cioè, muovere dalla commedia dell'arte e da essa man mano far uscire la sua commedia realistica. Avea incominciato, volta per volta, nelle sue prime commedie che eran sempre a soggetto e di origine

spagnuola e francese, a lasciare alle quattro maschere fisse (Pantalone, Arlecchino, Brighella e il Dottore: v. la fig. 3 nella tavola separata) i loro repertori; continuò ora a scriver le sole parti di attori secondarî che poteva liberamente far agire e parlare a suo piacere e che diventaron leggiadre macchiette di tipi moderni (servette, cavalieri d'industria, cicisbei), e poi rilevò e sviluppò i due amorosi (Lelio e Beatrice, Florindo e Rosaura, Leandro e Giacinta), stati sino allora le parti più insignificanti della commedia. Tutti codesti personaggi minori, divenuti veri uomini e vere donne, fecero perdere ogni importanza alle maschere, le quali dovettero contentarsi o di fare esse le parti secondarie della commedia (servi, osti, padri, ecc.), o di abbandonare del tutto la scena. Fu così che, distrutta la vecchia commedia dell'arte, il Goldoni potè liberamente, senza inciampi e distrazioni, ritrarre l'eterna commedia umana. In alcune commedie anteriori egli aveva già iniziata la riforma, scrivendo la sola parte dell'attore principale nel *Momolo Cortesan* (1738) ed in altre, che poi furon distese per intero: o scrivendola tutta quanta nella *Donna di garbo* (1742). La prima commedia scritta all'epoca della riforma fu il *Bugiardo* (1748). Ad essa successero, nell'istesso anno, le commedie popolari: *La putta onorata*, col carattere originale della popolana di Venezia, Bettina, che in un ambiente corrottissimo rimane onesta: e *La buona moglie*, che fa séguito alla *Putta*. Fra le commedie che seguirono a queste, la *Vedova scaltra* fu rappresentata per ben 30 sere. Intanto, per la partenza di un eccellente "Pantalone„, essendo rimasto quasi vuoto il teatro, egli fu costretto a promettere, a comporre e a far rappresentare, nell'autunno 1750 e nel carnevale 1751, ben sedici commedie quasi tutte nuove, sempre in 3 atti e in prosa. E, di fatto, *Il teatro comico*, *Le femmine puntigliose*, *La bottega del caffè*, *L'adulatore*, la *Pamela nubile* e la *Pamela maritata*, *Il cavalier di buon gusto*, *Il giuocatore*, *La finta ammalata*, *L'incognita perseguitata*, *L'avventuriere onorato*, *La donna volubile*, *I pettegolezzi delle donne* furono scritte proprio nel '50 e '51, alcune poche qualche anno prima.

In queste produzioni il Goldoni aveva già messo in pratica tutta la sua riforma, riducendo lentamente (anche nelle sue migliori vi sono tracce di arlecchinesco) la commedia d'intreccio, qual'era stata sino allora, salvo poche eccezioni, quella dell'arte, in commedia di carattere, la quale dovea ricavare il suo effetto non dagli avvenimenti straordinarii, ma dallo svolgimento di un carattere nelle più ordinarie situazioni della vita: come il maldicente, il bugiardo, l'avaro, l'adulatore, ecc.

In una di quelle sedici commedie, *Il teatro comico*, egli espose drammaticamente le sue idee, facendo un'aspra critica della commedia dell'arte. Scarta l'autorità d'Aristotele, ammette le unità di azione e di tempo, ma non quella di luogo. La nuova commedia del Goldoni è dunque specialmente commedia di carattere. Nella *Bottega del caffè* è maestrevolmente ritratto il maldicente inconsciente, il celebre don Marzio, un gentiluomo napoletano decaduto, che passa la giornata nel caffè, sparlando di tutti; e che, senz'accorgersene, tradisce i segreti degli amici, ferisce mortalmente la riputazione delle donne, denunzia un fuggitivo al capo degli sbirri, ed alla fine si maraviglia di essere maledetto da tutti come causa di tante rovine. Nella *Pamela maritata*, e in altre commedie scritte più tardi *(Gli innamorati, Le gelosie di Lindoro, Il ventaglio)*, ritrasse i gelosi e le gelose. Nella *Locandiera* (1753) rappresentò non meno mirabilmente la

civetta: Mirandolina che tiene in sospeso due suoi pretendenti, un conte ricco e un marchese spiantato, fa innamorare un cavaliere che si diceva nemico delle donne, e finisce per isposare un suo fido cameriere, Fabrizio.

Il Goldoni "è felicissimo nel trovare situazioni tali che il carattere vi possa sviluppare tutte le sue forze. La situazione è per lo più unica, semplice, naturalissima, sobriamente variata, messa in rilievo da qualche contrasto, di rado complicata o inviluppata, graduata con un crescendo di movimenti drammatici, e ti porta rapidamente alla fine tra la più viva allegria. Indi viene la superiorità del suo dialogo, che è azione parlata, di rado interrotta o raffreddata per soverchio uso di riflessioni e di sentenze „ (De Sanctis).

Nel 1752 il Goldoni, pagato male dal Medebac, lasciò il teatro di Sant'Angelo per quello di San Luca, il cui proprietario, un patrizio, Francesco Vendramin, gli dette per 10 anni (1753-1763), quanto durava il contratto, 50 ducati al mese per otto commedie " premeditate „. Fra le 50 e più commedie composte in quei dieci anni, le più belle son quelle scritte in dialetto veneziano, in cui ha delineati tipi, caratteri e ambienti della vita popolare della sua Venezia nel Settecento, appunto come il suo amico pittore, Pietro Longhi, avea dipinto i costumi veneziani contemporanei. A Venezia, ove, sulla metà del secolo XVIII, con le mode ed usanze licenziose francesi, dominavano, assoluti signori, il Piacere e il Giuoco con la magnifica lor sede, il Ridotto, il popolo era la parte più sana e men viziosa della cittadinanza: esso solo avrebbe potuto salvare la patria dalla estrema rovina. E ad esso si volse il Goldoni volendo, dopo la riforma letteraria, riformare anche moralmente il teatro.

Il *Sior Todero brontolon* (1761), uno dei tanti burberi goldoniani, è un vecchio rozzo, noioso e fastidioso, ritratto dal vero, un burbero tutt'altro che benefico, che maltratta la nuora, senza il cui consenso vorrebbe maritarne la figliuola; ma la nuora gli si ribella e giunge a smascherare il furbo che le si voleva dare per genero. Quattro burberi, ma ritratti in differenti pose sono i famosi *Rusteghi* (1761), ove, come nelle *Précieuses ridicules* e nelle *Femmes savantes*, son raddoppiati i protagonisti (v. la fig. 5 nella tavola separata). Il più comico dei quattro burberi è quel Sior Cancian che, collerico e fastidioso, ha per moglie la ottima Felicita, serena e accomodevole, la quale, con l'astuzia, l'abilità e la eloquenza sua, riesce a calmare e a dominare il marito e a raddrizzare gli altri tre rustici. Insomma, più che il nobilume, all'opposto dei commediografi francesi, il Goldoni si compiaceva di mettere sulla scena le classi umili e le medie. Queste ultime son rappresentate in quella mezza dozzina di commedie sulla villeggiatura, e specialmente nella trilogia (1763): *Le smanie per la villeggiatura, Avventure della villeggiatura, Ritorno dalla villeggiatura,* ove, come il contemporaneo e compaesano Gasparo Gozzi, mette in ridicolo una delle più brutte usanze della borghesia veneziana del secolo scorso, la smania della villeggiatura, che mandò in rovina non poche famiglie di essa, le quali, per seguir la moda dei nobili e gareggiare con essi, solevan andare a villeggiare sui colli o in riva dei fiumi, e, per non isfigurar accanto ai signori, consumavano in un mese il reddito di un anno e finivano nella miseria. Un altro suo capolavoro sono le non meno celebri *Barufe chiozzotte* (pronunzia: *ciosote*), in cui son fotografati i costumi, gli amori, le gelosie, i frequenti litigi dei pescatori di Chioggia e delle lor mogli, figlie e sorelle. I pescatori sono da poco tornati dalla pesca, quando " d'un tratto scoppia un tremendo cinguettamento che si cambia in grida, in istrilli. Volano le sedie, e insieme un torrente di contumelie in dialetto, poi tutto si confonde in una

gran baruffa: sorgono gli uomini, afferrano bastoni, daghe e pietre, e corrono alla riscossa delle lor donne, fino a che la polizia interviene e separa le combattenti. Allora si odono le recriminazioni delle amanti che s'accusano l'una l'altra di perfidia, che si chiaman cane, assassino, pitocco, porco, gioja, mostaccino, s'avvinghiano, si stuzzicano, piangono e strillano, fin tanto che quel buon diavolo di magistrato veneziano di Chioggia, detto per disprezzo " sior paruca de stopa „ (signore dalla parrucca di stoppa), mette fine alle querele, invitando l'oste a distribuir vino, zucche e frittelle, e, regalatone i pacificati ciozoti e ciozote, fa chiamare i violini e si balla la *furlana* „ (V. Lee). Le *Barufe* son in parte scritte nel dialetto veneziano dei pescatori e dei gondolieri, e lo stesso magistrato qualche volta non lo comprende. Nessuna meraviglia quindi che il Goethe, nel suo viaggio in Italia, assistendo ad una rappresentazione di esse, non ne afferrasse interamente il senso esatto, benchè ne facesse poi dei grandi elogi.

Fig. 122. — Una scena della *Scozzese* del Goldoni. Incisione e disegno di P. A. Novelli nelle *Opere* del G., Venezia, 1790.

Il Goldoni deve molto al Molière e più specialmente la predominanza delle commedie di carattere a quelle d'intreccio, il procedimento, piuttosto che i suoi soggetti. Ne prende anche qualche particolare, mai una sola commedia per intero. Di fatto egli voleva esser tenuto scolaro e continuatore, non imitatore del Molière. Il Goldoni deve anche qualche cosa agli altri commediografi francesi: chè il *Bugiardo* è imitato dal *Menteur* del Corneille; il suo *Giocatore* (1750), uno dei suoi capolavori, dal *Joueur* del Regnard. Si disse che dalla *Nanine ou le préjugé vaincu* (1749) e dall'*Écossaise* (1760) del Voltaire il Goldoni derivasse in parte la sua *Pamela nubile* (1750) e la *Scozzese* (1761) (v. la fig. qui sopra); ma i personaggi dell'*Écossaise* del Voltaire, secondo il Lessing, hanno qualche somiglianza con quelli della commedia goldoniana *La bottega del caffè* (1750), il cui don Marzio è il Frelon della commedia francese; e la *Pamela*, più che alla *Nanine*, deve la sua favola al celebre romanzo omonimo del Richardson, dal quale è pur tolta la *Pamela maritata*. Il Goldoni ha anche imitato le commedie del Sedaine, del Collé e del Destouches, e preso i suoi soggetti dal Marmontel, da Madame du Bocage, ecc. Viceversa è una letterale copia del *Vero amico* del Goldoni il *Fils naturel* del Diderot, nonostante che costui lo abbia smentito recisamente, chiamando per giunta " farçe „ il suo modello: nè il *Père de famille* dello stesso Diderot sembra altro che una fusione del *Padre di famiglia* e della *Pamela nubile* del Goldoni.

Il quale, inferiore al Molière per la cultura e la profondità dell'osservazione, può ben misurarsi con lui per l'abbondanza di vena comica e per la genialità nelle impostature delle sue commedie. Del resto il Goldoni istesso ha dichiarato nella *Famiglia dell'antiquario* che l'Italia non avrebbe potuto avere mai un Molière, perchè a lei mancavano tutte le prerogative che avea la Francia: una capitale unica, un gusto comune, un'unità nazionale.

Avversarii del Goldoni

2. Mentre, dunque, il Molière in Francia era circondato da un pubblico rispettoso e da artisti valenti, e incoraggiato e sostenuto della critica; il Goldoni, in Italia, ebbe attorno un pubblico che, sorpreso e urtato dalle novità, egli dovè accontentare, facendo delle concessioni; come pur dovè fare con gli attori che egli educò e che contentò di tanto in tanto, ritornando per loro alla commedia dell'arte, come nelle *Ventidue disgrazie di Arlecchino*. La critica, non tenendo presenti tutte queste cose, gli rimproverava di aver fatto troppo poco.

P. Chiari

Quando, nel 1752, il Goldoni ebbe lasciato il suo posto al teatro di Sant'Angelo, esso fu occupato da un suo rivale, l'abate bresciano Pietro Chiari (1711-1785), autore, non che di romanzi pieni di strane avventure, di non meno strane e disordinate commedie sentimentali o romanzesche, esse stesse dei "romanzi„, come diceva il Goldoni. Ed erano, di fatto, un impasto di vecchio e di nuovo, ma del più volgare del vecchio col più stravagante del nuovo: donne erranti, filosofesse, gigantesse, figli naturali, ratti di monache, scontri notturni, finestre scalate, avvenimenti mostruosi, caratteri impossibili, ecc., ecc. Il Chiari, vano e maligno, cominciò ad attaccare il Goldoni prima con satire e scherni, poi collo scimiottare i titoli e i soggetti delle commedie goldoniane, contrapponendo, così, alla *Pamela nubile*, all'*Avventuriere alla moda*, al *Padre per amore*, del suo rivale, una sua *Pamela maritata*, un'*Avventuriere alla moda*, un *Inganno amoroso*, ecc. ecc. E perchè il pubblico, amante delle stranezze, accorreva più numeroso a sentire le avventure romanzesche dell'abate, il Goldoni fu costretto a darsi anche lui a comporre delle commedie romanzesche, come la trilogia: *La sposa persiana* (1753), l'*Ircana in Julfa* (1755) e l'*Ircana in Ispahan* (1756), che tratta degli amori di Ircana e di Tamà, figlio di un "finanziere persiano„ e fidanzato dal padre ad un'altra: la *Cameriera brillante*, il *Filosofo inglese*, la *Madre amorosa*, ecc. In breve a quella lotta dei due commediografi, così impari di valore, prese parte tutta Venezia: chi rimanendo indifferente fra i due rivali, e chi prendendo le parti per uno dei due: ma i migliori (l'avventuriere Giacomo Casanova e in parte il satirico Gaspare Gozzi) eran pel Goldoni. Contro l'uno e l'altro si dichiarò l'Accademia dei Granelleschi, riformatrice del gusto secentistico e della lingua letteraria, di cui il Goldoni e il Chiari si mostravan poco curanti.

C. Gozzi

Il più accanito di quegli accademici fu Carlo Gozzi (1720-1806: v. la fig. a p. 563), minor fratello del ricordato Gaspare, e già soldato della Repubblica, per tre anni, in Dalmazia. Egli, contrario alle nuove dottrine, predicate da' due commediografi, di dritti naturali, leggi naturali, religione naturale, uguaglianza e fratellanza, non diede mai tregua nè al Chiari nè al Goldoni: e specialmente contro quest'ultimo empì interi volumi di satire e di invettive. *La Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756*, specie di lunario umoristico, fu il

primo attacco che il Gozzi diè da solo ai due contendenti. Pel Gozzi il Chiari era " un cervello acceso, disordinato, audace e pedantesco „, lo " scrittore più gonfio e ampolloso „ del secolo, le sue commedie avevano " un'oscurità di intreccio d'astrologo, de' salti da stivale di sette leghe, scene isolate e disgiunte dall'azione „, ed eran piene " d'una loquacità predicantesi filosofica e sentenziosa „, con " qualche buona sorpresa teatrale, qualche descrizione bestialmente felice „. Dei romanzi del Chiari e delle sue eroine, sempre travestite, fece la caricatura in un poema faceto, la *Marfisa bizzarra*, ove Carlo Magno e i paladini sono dei vagabondi, Bradamante una spigolistra casalinga; e Marfisa, l'eroina, guastà da' libri nuovi, sentimentale e isterica, finisce tisica e pinzochera. Col Goldoni il Gozzi ce l'aveva e per la indulgenza di lui a quelle novità filosofiche, che mal s'accordavano col sistema politico della vecchia Venezia, ch'egli amava filialmente; e perchè gli pareva che il comico veneziano avesse distrutta la forma, tutta italiana e non priva di gloria, della commedia dell'arte. Il Goldoni si limitò, fra l'altro, a rispondere al Gozzi che il pubblico era finalmente per le sue commedie perchè v'accorreva numeroso. E di qui la picca del Gozzi che volle dimostrare che il pubblico accorrerebbe numeroso a qualsiasi novità, e persino alla rappresentazione di qualunque " fiaba „ da bambini. E dètte allora mano a comporre lui di codeste *Fiabe* drammatiche, giovandosi appunto di quegli elementi della commedia dell'arte che il Goldoni avea trascurati.

Fig. 123. — Carlo Gozzi. Da un'incisione di G. Zuliani, disegno di A. Bertoldi, nelle *Opere* di C. G., Venezia, 1772.

Il Goldoni avea, di fatto, sviluppati, nella sua nuova commedia, gli elementi puramente comici e realistici della commedia dell'arte. Degli altri elementi, vale a dire di quelli fantastici ed umoristici, come le maschere, le trasformazioni, i lazzi e le improvvisazioni, abbandonati dall'avversario, si giovò invece il Gozzi pel nuovo genere di commedia che potrebbe dirsi popolana, perchè, accanto alle maschere della commedia dell'arte, che qui fanno da accessorio, essa ci rappresenta il mondo poetico del popolo, quel soprannaturale, quel maraviglioso, quel misterioso, come il miracolo, la stregoneria, la magia, che si trovano nei racconti, novelle, romanzi, storie, commedie e farse popolari. Carlo Gozzi osò, dunque, drammatizzare la fiaba, innestandola nella vecchia commedia dell'arte, e riuscì, come il Goldoni, ad attirare l'attenzione del pubblico, perchè in quel mondo poetico popolare vi sono certe corde, le quali, toccate da abile mano, risuonano sempre nell'animo umano, che ha sempre qualche cosa del fanciullesco e del popolare.

Il contenuto delle *Fiabe* di Carlo Gozzi è tolto dalle tradizioni popolari di

tutti i paesi e specialmente da due raccolte napoletane, ricordate poco fa, il *Cunto delli Cunti* del Basile e la *Posilecheata* di Pompeo Sarnelli (p. 528); dalle novelle orientali *Le mille ed una notte*, i *Mille e un giorni*, il *Gabinetto delle fate*; e dal teatro spagnuolo, ecc., ecc. Egli non fece altro che dare un intreccio drammatico a codesto contenuto.

La prima fiaba del Gozzi, *L'Amore delle tre melarance* (1761), di cui ci rimane il solo " scenario „ o canavaccio, è una commedia allegorica diretta specialmente contro il Goldoni, raffigurato sotto il personaggio del mago Celio che lotta con la fata Morgana, cioè l'abate Chiari, e che protegge il principe Tartaglia, cioè il pubblico veneziano, il quale, perseguitato dalla fata Morgana, vien salvato da Truffaldino, la commedia dell'arte, sul punto di morire per indigestione di versi martelliani. Questi versi di 14 sillabe, rimessi in moda dal Martelli (v. a p. 496), erano adoperati sempre nelle commedie del Chiari e qualche volta in quelle più letterarie del Goldoni *(Molière, Tasso, Terenzio)*. Come questa prima, la seconda fiaba, *Il Corvo,* pur di quell'anno, ed una delle più forti e delle meglio congegnate, è tolta dal *Cunto delli Cunti,* ma in essa, però, che ha pure una parte allegorica e satirica, c'è poco d'improvvisato, anzi nei punti migliori, contro le tradizioni della commedia dell'arte, ci sono scene scritte in versi. Il *Re Cervo* (1762), volendo ammogliarsi, interroga 2148 donne dinanzi ad una statua che non lascia mai di ridere, sinchè non si presenti la figlia di Pantalone, Angela, che ama veramente l'uomo del re. Accusato di troppi prodigi e trasformazioni in questa terza fiaba, il Gozzi rispose, in quello stesso anno, con una quarta, in cui non ha alcuna parte la magia, ma è poetica nell'argomento ed ebbe molta fortuna, la *Turandot:* una crudele principessa chinese, che, costretta a scegliersi uno sposo, dichiara che accetterà solo colui che saprà sciogliere tre enigmi da lei proposti. Poichè pena di chi non sa scioglierli, è la morte, parecchi han lasciato la testa nelle mani del carnefice, quando Kalaf, principe di Astracan, riesce vincitore e sposa la terribile fanciulla, che l'ama. Molto poetica nel fondo, e per la forza misteriosa e sovrumana che vi domina e per la mescolanza delle maschere (Pantalone, Tartaglia, Brighella, e Truffaldino, ministri dell'impero chinese) con personaggi veramente tragici, la *Turandot* fu la più fortunata delle *Fiabe* del Gozzi.

Il quale, intanto, passando di trionfo in trionfo, avea abbattuto interamente i suoi rivali. Dopo essere stato a Milano, a Bologna, a Parma, nella corte del Duca, e a Roma, il Goldoni, vedendosi abbandonato, ma non vinto, in quell'istesso anno, lasciava Venezia, accettando l'invito di dirigere il decadente teatro italiano della *Comédie comique* di Parigi. L'abate Chiari, quasi nello stesso tempo, rifiutato da' comici, perchè le sue opere facevano i teatri deserti, finì di scrivere opere drammatiche, e si ritirò in una campagna della sua Brescia.

Tra le fiabe che il Gozzi compose in seguito, fra il '62 ed il '66, più bella è la penultima, l'*Augellin bel verde*. Anch'essa in prosa e versi, continua l'argomento dell'*Amore delle tre melarance*, allegorica e satirica, ed è diretta contro le dottrine filosofiche e morali degli enciclopedisti francesi, già in voga allora in Venezia.

Tartaglia, balbuziente, re di Monterotondo, vuol sposare Barbarina, di cui è pazzamente innamorato, ma la regina madre, una vecchia pazza, non acconsente al matrimonio se non quando la futura nuora porterà in dote " il pomo che canta „, " l'acqua che balla „ e " l'augellin bel verde „, per cercare i quali molti principi son periti. Ma Barbarina riesce ad impossessarsi della gabbia dell'" augellino bel verde „, il quale, rivelatole ch'essa è figlia del principe Tartaglia e di Ninetta, si trasforma

in un bel principe e la sposa. Questa fiaba è più d'ogni altra piena di magia: i morti risuscitano, i pomi cantano, l'acqua balla, le statue camminano. Il salsicciaio " machiavellista „ Truffaldino personifica l'insurrezione della fede contro la ragione; e vittime delle nuove teorie filosofiche di Francia sono Barbarina e Renzo, che, salvati dall'annegamento, cui li avea condannati la regina madre, dal vecchio Pantalone, sono educati da Truffaldino. Fatti grandi e cacciati via da Truffaldino, i due giovani, hanno appreso dalle pagine di Helvetius e di Holbach, in cui Truffaldino avvolgeva le salcicce, che le azioni umane sgorgano tutte dall'amor proprio, e che è saggio chi, soppresso ogni sentimento umano, vive lungi dall'uman genere. Errano poveri, ma filosofi, pel mondo, sinchè, divenuti ricchi per magia, cambiano filosofia; e quando Truffaldino si vuol rendere loro accetto, confessando, da moderno filosofo, che s'egli viene ora a loro, è perchè vi è indotto dall'amor proprio, unico movente degli uomini, essi lo scaccian via, e non acconsentono a riceverlo, se non quando si presenta a loro colla più abietta ipocrisia e con molte genuflessioni.

Le *Fiabe* ebbero una grandissima fortuna fuor d'Italia e specialmente in Germania. Apparse, tradotte in tedesco, ma senza il nome del traduttore (F. A. C. Werthes), a Berna tra il 1777 ed il '79; apprezzate dal Lessing, furono levate a cielo dai caporioni del romanticismo tedesco, gli Schlegel, che posero il Gozzi accanto allo Shakespeare (1797); e mentre il Tieck lo imitava nella sua fiaba shakespeariana *Blaubart*, sei anni dopo (1802) lo Schiller, com'è noto, riduceva a commedia pel teatro di Weimar la *Turandot*, di sulla versione del Werthes, non sull'originale (che piaceva di più al Körner), ma smorzandone il burlesco e insistendo sulla nota patetica. L'ammirazione pel Gozzi si estese in Germania fino al classico Goethe; il fantastico Hoffmann se ne mostrò entusiasta nelle *Tribolazioni di un direttore di teatro;* ed il romantico Francesco Horn, in un libretto sul Gozzi, vide in lui adempiuto l'ideale della poesia romantica. La Staël, divulgatrice in patria del romanticismo tedesco, lo fe' conoscere alla Francia, ove trovò ammiratori nello Chasles, in Paul de Musset e fu recentemente tradotto. Eccessivamente gonfiato dai romantici stranieri, il Gozzi fu poco curato dai critici italiani contemporanei, e solo lodato dal Baretti, che, forse perchè amico di lui e amoroso d'una Gozzi, lo ammirava " per le belle e bizzarre e poeticissime invenzioni „, ma non già " per le scipitissime pantalonate „ delle maschere; ed ebbe, per qualche tempo, l'intenzione di tradurne le *Fiabe* in inglese. Ad ogni modo, è giusto riconoscere nel Gozzi un ingegno vivissimo, una grande abilità teatrale, una vena straricca d'ironia, di stravaganza e di satira, una libertà ed un'audacia di forme. Ma mentre la fiaba drammatica moriva col Gozzi, la commedia goldoniana continuava a fiorire in Francia, e continuò poi a fiorire in Italia per opera dei numerosi imitatori del grande veneziano.

Il Goldoni a Parigi

3. Il Goldoni, intanto, nei primi anni della sua dimora a Parigi, era stato costretto, per accontentar pubblico ed attori, a ritornare alle tradizioni della commedia dell'arte; e dovè lavorar molto per indurre i comici italiani ivi residenti, a lasciare la vecchia commedia dell'arte e a recitare la nuova commedia, com'era stata riformata da lui. Egli è perciò che la maggior parte delle commedie scritte per la " Comédie italienne „ sono a " scenario „, cioè in parte improvvisate. Fra quelle regolari, il *Ventaglio* (1772), male accolta, è ritenuta dagl'intendenti " una stupenda, inimitabile commedia „ (Ferd. Martini). Incaricato poi d'insegnar l'ita-

liano alle figlie di Luigi e ottenuta poi una pensione di 4.000 lire, egli potè ritornare a lavorare liberamente a suo modo, scrivendo in francese pel teatro, al quale dette un altro capolavoro col *Bourru bienfaisant* (1771), il " Burbero benefico „, scritto in francese, rappresentato alla " Comédie Française „, ed alla corte del re a Fontainebleau, e piaciuto moltissimo.

Geronte, ricco e capo di famiglia, è imperioso e violento con i suoi nipoti Angelica e Dalancour, che ama, ma a suo modo. Dalancour, rovinato nei suoi affari, e che lo zio biasima per la condotta troppo debole verso la moglie che ha sciupato, in quattro anni di matrimonio, tutta la proprietà, è sul punto di essere arrestato dai suoi creditori: potrebbe esser salvato dallo zio, ma questi non lo vuol più vedere. Angelica è innamorata di Valerio, ma ha paura dello zio che vorrebbe darla in moglie ad un suo intimo amico, e non confessa a lui questa sua passione. Son dunque tutt'e due infelici segretamente, quando la signora Dalancour, venuta a scoprir tutto, si presenta a Geronte e lo commuove, mentre Valerio, il fidanzato di Angelica, è pronto anche lui a venire in aiuto al cognato. È così che il burbero acconsente a far sposare la nipote e accoglie presso di sè la coppia Dalancour, pagando tutt'i lor debiti.

Il *Bourru bienfaisant*, nel cui carattere si volle vedere ritratto il Rousseau, fu accolto nel repertorio della " Comédie française „ e vi fu rappresentato in seguito. Non ebbe la stessa sorte l'*Avare fastueux* (1776), rappresentato solo alla corte, ma poi ritirato dall'autore per l'accoglienza fredda. Non tentò più allora la fortuna del teatro e passò gli ultimi anni suoi a scrivere le sue *Memorie* in francese, compiute nel 1787. Ma la rivoluzione venne a turbare quella vita calma e modesta: il Goldoni perdette allora la sua pensione; e quando, per mezzo del poeta tragico Giuseppe Maria Chénier, la Convenzione, ai 7 febbraio 1793 gliela restituì, il povero vecchio era già morto il giorno avanti nella miseria.

Mentre era stato poco apprezzato in patria, dove aveva avuto critiche acerbe anche dal Baretti, le quali però andaron man mano scemando sino a divenir elogi al suo carattere ed al *Bourru bienfaisant*, il Goldoni, come il suo antecessore Riccoboni, trovò più fortuna nella patria del Molière, ove il suo teatro fu tradotto ed imitato. Il Voltaire amò, più di ogni altro scrittore italiano contemporaneo, il suo " caro Goldoni „, ch'era " vraiment un bon homme, un bon caractère, tout naturel, toute vérité „, dichiarandosene " le partisan le plus déclaré, l'admirateur le plus sincère, et le meilleur ami „ in Francia. È noto il suo epigramma in cui la Natura, presa per arbitra fra i partigiani e gli avversarii del comico veneziano, giudicava: " Tout auteur a ses défauts: Mais ce Goldoni m'a peinte „. Il Goldoni fu anche autore alla moda in Germania. Il Goethe fece rappresentare parecchie sue commedie al teatro di Weimar: il Lessing che lo ricorda di continuo nella *Drammaturgia*, prese a rifare 5 delle sue commedie e promosse la traduzione delle migliori. Molte delle commedie goldoniane, adattate alle scene tedesche da J. Chr. Boch, ebbero una notevole influenza sullo sviluppo dell'arte drammatica in Germania: Kotzebue desunse non pochi suoi soggetti dal Goldoni e n'imitò alcune commedie: e così Blum (1785-1844) e M. Gutzkow (1847).

La " commedia lagrimosa „.

4. Con le *Fiabe* del Gozzi, arrestò, per qualche tempo ancora, il cammino della riforma goldoniana, un'altra specie di commedia, chiamata variamente (oltre che " dramma urbano „ e " tragedia domestica „) " commedia lagrimosa „ e " com-

media borghese „. Sorta in Francia, in opposizione alla tragedia classica francese del secolo XVII, condotta dal La Motte e dal Crébillon al massimo della ridicolezza e dell'atrocità; essa fu adoperata come una macchina di guerra in aiuto delle nuove dottrine filosofiche. Creatore della commedia lagrimosa era stato il Nivelle de la Chaussée, ma, per mancanza di genio, egli dovè lasciare al Diderot il merito di esserne il gran teorico: non più eroi, greci o romani, non più avvenimenti che non ci commuovono, ma fatti, personaggi, costumi, immagini della vita contemporanea. Esempi di questo genere le sole due commedie, del Diderot, *Le fils naturel* e *Le père de famille*, che abbiam visto derivazioni più o men letterali di commedie goldoniane e che, fiacche d'azione, declamatorie, filosofiche, hanno il solo merito d'aver richiamato il teatro alla verità dei costumi, alla realtà dei sentimenti, all'osservazione della natura: cosa del resto, che aveva già fatto in Italia il Goldoni, autore pur egli incosciente di commedie lagrimose, come, ad esempio, il *Bourru bienfaisant*. Sulla commedia lagrimosa francese avea molto influito la corrente sentimentale della letteratura e del teatro inglese, e specialmente quella della ricordata *Pamela* del Richardson. Benchè, dunque, roba vecchia, le commedie lagrimose del Diderot e dei suoi seguaci (più celebri il Beaumarchais e Sebastiano Mercier), accolte in Italia come novità parigina, furon tradotte in parte dalla giovinetta veneziana Bettina Caminer (1761-1796), per i teatri della sua patria (*Composizioni teatrali moderne*, 1772). Essa, prima cucitrice, poi giornalista, era stata amata e abbandonata dal ricordato marchese Francesco Albergati. Costui, disertore goldoniano, aveva vinto il concorso bandito a Parma nel 1770 dal ministro Du Tillot per le migliori opere drammatiche, con la sua commedia lagrimosa *Il Prigioniero*, dove le lagrime " sono spremute a forza da un intreccio quasi ridicolo, e da una tesi filosofica che slabbra da tutti i lati „ (Masi). A Napoli, nel 1773, il *Padre di famiglia* del Diderot, rappresentato nel teatrino di corte, fece sciogliere in lagrime il tenero Ferdinando IV. Perfino Carlo Gozzi, avversario dei drammi lagrimosi, dei quali egli riteneva giustamente progenitore lo stesso Goldoni, ne traduceva uno, il più truce di tutti (il *Fajel* del D'Arnaud), in cui, rinnovandosi una vecchia novella del Boccaccio (IV, IX), un marito fa mangiare alla moglie infedele il cuor dell'amante.

Rappresentante più caratteristico di questa scuola in Italia è il livornese Giovanni de Gamerra (1743-1803). Prima abate, poi soldato, autore di un poema eroicomico la *Corneide*, lodato dal Voltaire e da Federigo il Grande, scrittore di tragedie, di commedie e di melodrammi, musicati dal Mozart, dal Bach e dal Paisiello; ei fu " poeta dei cesarei teatri „ di Vienna, protetto dal Metastasio, coadiutore, poi accusatore, del Casti e finalmente, dal 1794 al 1801, poeta del teatro imperiale. Nei suoi drammi lagrimosi egli, poeta reazionario e di Casa d'Austria, accolse, fuorchè il contenuto filosofico e rivoluzionario, tutte le teorie del Diderot, perfino la pantomima, che continua l'azione fra gli atti, e l'accompagnamento musicale nei momenti di maggior passione. Su di essi influirono, oltre i romanzi già ricordati del Richardson, i drammi del Diderot e dei suoi imitatori, come il *Jenneval* del Mercier e il celebre *Conte di Commingio* del D'Arnaud, che fornirono argomento anche a molti altri drammi del tempo. G. de Gamerra.

La prima di queste due produzioni, in cui una donna corrotta con le sue seduzioni spinge un giovane all'assassinio per impossessarsi delle ricchezze della famiglia,

il De Gamerra imitò nella sua *Madre colpevole*, in cui aggravava le situazioni, facendo i due personaggi congiunti di sangue. Nei *Solitari* (1770), il più fortunato dei suoi drammi, rifacimento del *Commingio*, ritrae una setta di misantropi sanguinari, che condannano una donna, introdottasi per amore furtivamente fra di loro, ad esser uccisa dall'uomo ch'essa ama. Ma tutto poi finisce allegramente: i due amanti si sposano.

Il *Comingio* fece fortuna, ed il napoletano Antonio Gualzetti (lo stesso repubblicano che nel 1800 fu impiccato?) ne compose una trilogia: *Gli amori di Comingio. Adelaide maritata, Adelaide e Comingio romiti*, che allora fu molto applaudita, e ancor si recita nei teatri popolari. — Riconoscimenti inaspettati, personaggi incogniti a sè o agli altri, senza nome o con nome mutato, pieni di sciagure, parlanti a singhiozzi, ecco i drammi del De Gamerra e dei suoi compagni nelle commedie lagrimose. Seguaci del De Gamerra furono il prete veronese Andrea Willi (1733-1793), autore di una *Rosalia*, figlia di un lord inglese e moglie di un contadino; il bolognese Giovanni Greppi (1751-1827) che, esiliato da Roma perchè aveva osato innamorarsi della nipote del Papa (Braschi), e datosi al teatro, nella sua trilogia *Amore irritato dalla difficoltà (Teresa e Claudio, Teresa redora, Teresa e Wilck)*, derivazione della *Pamela*, contro il precetto del Diderot, mescolò il tragico, il comico e il lagrimoso. Il conte Alessandro Pepoli (1757-96), che troveremo fra i seguaci dell'Alfieri, un senator bolognese e patrizio veneziano che uscendo dal consiglio si vestiva da arlecchino, credè di aver trovato una nuova maniera di drammi, la *fisedia*, cioè la rappresentazione della natura, nient'altro che il dramma lagrimoso, non che la *odecoreutrica*, un miscuglio di pantomima, ballo e recitazione! Il nobile veneziano Francesco Antonio Avelloni (1756-1837), poi commediante poco colto, ma facondo, imitò specialmente Beaumarchais, il cui *Figaro* è riprodotto nel Gianni della sua *Lanterna magica*. Nella sua commedia lagrimosa *Omicida per punto d'onore* ritrasse un vecchio gentiluomo che, divenuto soldato per lo scialacquare di suo figlio, e provocato da un sergente, una volta suo servo, lo uccide ed è condannato a morte. Egli scrisse circa 600 drammi, di cui 200 a stampa. Il padovano Simeone Antonio Sografi (1759-1818), autore di moltissime commedie goldoniane, drammi e tragedie, si distinse anche nei drammi lagrimosi. Un di essi, poco felice, è il *Verter* (1794), desunto dal romanzo del Goethe, senza però il suicidio, prima che ne ricavasse la *Storia di due amanti* il Foscolo, che lo biasimò. Più celebre fra i drammaturghi di questa scuola è il piemontese Giovan Battista Viassolo (1749-1802) col nome però di Camillo Federici. Nelle sue numerosissime commedie lagrimose, notevoli per la novità e vaghezza delle situazioni, non per la cultura e la conoscenza del cuore umano, imitò il teatro tedesco del Kotzebue, che, insieme coll'Iffland, fu un fecondissimo esageratore della commedia lagrimosa francese, introdotta dal Lessing in Germania con la *Sara Sampson* (1755).

Il tipo delle commedie del Federici è rappresentato dai *Falsi galantuomini*, cioè da alcuni sfrontati ribaldi, nuovi sudditi del duca di Borgogna (Carlo il Temerario), che, per conoscerne il carattere, giunge fra essi in incognito, e in fine fa ragione a ciascuno secondo il suo merito. Anche nell'altra *I pregiudizi dei paesi piccoli* (1791) comparisce un monarca, chiamato Alberto o Sigismondo (un Giuseppe II), che viaggia incognito attraverso i suoi stati ed è testimone di molti equivoci graziosi.

Il Federici ebbe calore ed efficacia, ma queste buone qualità furono guastate da uno stile ampolloso e grossolano. Seguì la sua maniera il figliuolo Carlo, specialmente nel suo dramma *Le prigioni di Lamberg* (1803), col solito re in incognito; ma egli conosce meglio l'istoria e i costumi stranieri, ed ha più nobiltà e verità.

I seguaci del Goldoni

5. Il Voltaire inviava il ricordato epigramma goldoniano fin dal 1760, per ringraziamento delle commedie del Goldoni donategli, al suo devoto amico d'Italia, il marchese Francesco Albergati (1728-1804), senatore e gonfaloniere di giustizia di Bologna, sua patria. Attore e filodrammatico, uomo di mondo e di lettere, traduttore di opere teatrali francesi, egli fu più specialmente noto per alcune commedie che ebber fama al loro tempo e ch'egli faceva rappresentare, da attori addestrati, nel domestico teatro della sua splendida villa di Zola. Filosofo enciclopedista, sembra più coraggioso e men guardingo del Goldoni nel mettere in ridicolo i vizi e pregiudizi della nobiltà: ma non ha la larghezza della rappresentazione è l'arte di lui.

Nelle due sue commedie intitolate il *Saggio amico,* prese di mira in ispecial modo, caricando un po' troppo le tinte, il parrucchiere, gran personaggio nel secolo della parrucca e della cipria, spesso amante e messaggiero delle nobili dame, ed il " cicisbeo „, il famoso cavalier servente del Settecento. Nella graziosa commedia in un atto, *Le convulsioni,* assale una dama che, resasi convulsionaria con la lettura dei libri di filosofi francesi (Holbach, Rousseau, Voltaire) e delle *Notti* dell'Young, è con lo scherno fatta rinsavire dal marito, di debole diventato risoluto. Egli offre un coltello alla moglie, quando questa glielo richiede per uccidersi; apre due finestre, quando essa vuol gettarsi a capo fitto nella strada, e fa allontanare i servi dal muro, quando ella accenna di volervisi spaccare il cranio. Ma la sua miglior commedia, degna del Goldoni per la verità dei caratteri e la vivacità del dialogo, è il *Ciarlator maldicente,* in cui è ritratto il musico, altro storico personaggio del secolo XVIII, che vedremo, col parrucchiere e col cicisbeo, bersaglio del Parini e dei satirici contemporanei. Se non che, se più audace, la satira dell'Albergati è meno universale, quindi meno artistica, ed ha ora sola importanza storica.

Strenuo difensore dei drammi lagrimosi, nel 1790, dopo di esser passato a terze nozze con una ballerina, era stato, come abbiam visto (p. 567), anche il vecchio marchese Albergati. Egli aveva sostenuto nella sua dissertazione sulla *Poesia drammatica* e nel *Paradosso sul commediante* contro un altro gentiluomo, il romano Giovan Gherardo de' Rossi, gli stessi argomenti adoperati dal Diderot, nella sua polemica pel teatro borghese, nei *Dialoghi critici* (1757). Il De Rossi (1754-1827), commediografo goldoniano, aveva avuto il torto di preferire al dramma lagrimoso del Diderot e dei suoi seguaci francesi e italiani la commedia realistica del Goldoni, la quale, ritraendo la vita, è mista di riso e di pianto. In alcuni suoi ragionamenti *Del moderno teatro comico italiano* (1793), recitati in Arcadia, egli avea richiamato in onore il Goldoni, quasi posto in oblio dopo l'introduzione della commedia lagrimevole. Le sue sedici commedie, tutte goldoniane, son dipintura fedele dei costumi dei suoi contemporanei e satira delle loro aberrazioni e ridicolaggini, che egli, uomo di mondo e di spirito come l'Albergati, avea avuto modo di studiare da vicino nella realtà. Esse mancano

però di universalità, rappresentando piuttosto i caratteri speciali della società romana, che quelli degli uomini in generale. La sua satira è poi troppo amara per esser lepida ed i suoi caratteri troppo viziosi o bassi per interessare: le sue situazioni son comiche, ma non così il linguaggio, di modo che essa manca d'ilarità comica. Buon osservatore, egli non ha, insomma, l'analisi acuta e la forza comica. Nelle *Lagrime di una vedova* parodiò appunto i drammi lagrimevoli, mettendo in ridicolo la baronessa Aurelia, la quale, perduto il vecchio marito che non amava, vuol mostrare la sua sensibilità, non parlando che di lutto, di dolore e di disperazione in un linguaggio che è composto appositamente di brani de' romanzi lagrimosi divorati da lei. Essa giunge perfino a far innalzare al consorte un sepolcro per esservi rinchiusa essa stessa quanto prima! Ma in queste, come nelle altre sue commedie *(La famiglia dell'indolente, Le due sorelle rivali, Il cortigiano onesto)*, in luogo di una sola figura ben disegnata, son ritratti troppi caratteri a danno dell'interesse, dell'unità e della prospettiva teatrale. L'attenzione dello spettatore, attratta così su diversi personaggi, finisce per stancarsi.

Allegria, invece, nella forma, nelle situazioni, nelle sorprese, festività nei concetti e nel modo di esprimerli, si trovano nelle commedie di un altro gentiluomo romano, d'origine francese, il conte Giovanni Giraud (1776-1834). Soldato, e poi, come autor celebre di commedie, nominato da Napoleone I (1809) direttore dei teatri nelle province francesi al di qua delle Alpi, e' visse tra imprese di varia fortuna a Parigi, a Londra, a Firenze, a Roma ed a Napoli. Nelle sue 15 commedie, prima appartenenti al genere lagrimoso, poi decisamente goldoniane, il Giraud, con molta conoscenza del modo onde condurre l'azione e dell'effetto teatrale, rappresentò la vita allegra e briosa del popolo romano, adoperando un linguaggio che sente molto del romanesco ed è non poco cosparso di francesismi. In lui par che riviva la parte più faceta dello spirito del Goldoni, ch'egli adorava, mentre si rideva del " presontuoso e non mai comico signor conte Gozzi „. Ma a lui manca l'arte che, contento della sola osservazione della natura, non volle apprendere sui capolavori del genere. La più festiva e nota delle sue commedie, che faceva dimenticare quelle del De Rossi e rallegrava le serate dei nostri nonni, è *L'ajo nell'imbarazzo* (1807).

> Un vecchio abate è divenuto confidente del proprio alunno che, tenuto troppo in clausura dal padre, segretamente ha sposato una giovinetta e ne ha avuto un bambino. Alla venuta del padre, sospettoso ed irritato, l'ajo è costretto a chiudere nella sua stanza la giovanetta, ma poi, non potendo più farnela uscire, deve andar lui a prendere il figliuoletto ed a nasconderlo sotto il suo mantello. " Il momento in cui il padre sorprende l'abate, sollevando il mantello e trovando il mammoletto fra le braccia del vecchio, è uno de' quadri più ridevoli che si sieno mai veduti su la scena „ (Sismondi).

Furon pure popolari le altre sue commedie, gaie ed allegre: *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore* (1808), *La conversazione al bujo* (1804), *L'innocente in periglio* (1807), *La ciarliera indispettita* (1808), ecc. Egli è specialmente notevole per una comicità festevole e paesana, per ricchissima vena, per forza comica, pel dialogo spontaneo, snello, arguto; ma non ebbe profondità. Fu però superiore a tutt'i commediografi di questo periodo e il più vicino al

maestro. Il suo *Teatro domestico* (1816) è una raccolta di commediole per non più di quattro personaggi, da rappresentarsi in villa o in conversazione: alcune precorrono i moderni " Proverbi drammatici „.

Ebbe invece più arte che genio inventivo l'avvocato piemontese Alberto Nota (1775-1847), segretario di Carlo Alberto, allora principe di Carignano, poi intendente generale di Cuneo. Ritrasse nelle sue commedie piuttosto le parti superficiali e le qualità generali dell'uomo e della società, che le specifiche e pittoresche, imitando strettamente più il Goldoni che la natura, come nella *Lusinghiera* (1818), rifacimento della *Vedova scaltra* goldoniana, in cui deride specialmente i zerbinotti franceseggianti e i puristi pedanteggianti. Egli rappresentò specialmente, con scopo morale, la società mezzana e scelta, i caratteri misti di vizi e di virtù, ma senza lo scherzo ed il ridicolo, onde le sue circa trenta produzioni riescono alquanto gravi e monotone nel contenuto, fredde nel dialogo ed accademiche nella lingua ch'egli, accademico della Crusca, non attinse dal popolo. In generale, nel suo teatro egli mescolò assieme gli elementi della scuola drammatica francese del secolo XVIII, col comico borghese del Goldoni e il dramma lagrimevole modificato dal Kotzebue. Non ebbe tutt'i requisiti necessari ad uno scrittore drammatico. In ultimo si volse ai drammi storici *(Petrarca e Laura, Ariosto, Tasso)*.

Ultimo di questa modesta schiera goldoniana fu Francesco Augusto Bon (1788-1858), nato a Peschiera. Fra le sue molte commedie, piene di spirito comico, di felici trovate, di ricca vena e di delicato sentimento della convenienza e del vero, è specialmente celebre la trilogia di Ludri: *Ludro e la sua gran giornata, Il matrimonio di Ludro, La vecchiaia di Ludro*. Ha padronanza scenica e conoscenza degli effetti teatrali, la quale spesso lo fa cadere nel convenzionalismo: ma i suoi soggetti son però più adatti al melodramma che alla commedia.

Le commedie di V. Alfieri.

6. Avverso al dramma lagrimoso del Diderot era stato anche il più gran tragico d'Italia, il conte Vittorio Alfieri, piemontese, nato ad Asti, del quale or ora parleremo più a lungo. Come gl'inventori del dramma lagrimoso avean tratto la tragedia dalla commedia, così egli (lo affermò lui) aveva voluto cavare " con maggior verisimiglianza, dalla tragedia la commedia „, perchè " dei grandi e potenti che ci fan ridere si vedon spesso, ma dei mezzani, cioè banchieri, avvocati o simili, che si fanno ammirare, non ne vediamo mai „. Con questo intento, e cioè sostituendo alla commedia casalinga e imitatrice dei costumi locali, quella che ritrae i vizi dei grandi di tutt'i tempi e i difetti delle istituzioni sociali, l'Alfieri, che sin dalla giovinezza aspirava al vanto di commediografo, negli ultimi anni suoi (1800-1803) scrisse una tetralogia politica prima in prosa, poi in versi sciolti, ai quali si era venuto addestrando con una versificazione della *Mandragola*. *L'Uno, I Pochi, I Troppi, L'Antidoto*, mostrano che nè la monarchia assoluta, nè l'oligarchia, nè la democrazia fanno felici le nazioni, ma la monarchia costituzionale, come quella dell'Inghilterra, alla quale il repubblicano degli anni giovanili s'era andato man mano affezionando, dopo gli eccessi della rivoluzione francese, ch'ei diceva " ignominiosa satira del sacrosanto nome di Libertà „, e contro cui scrisse il *Misogallo*. Una quinta sua commedia " aristofanica „, com'ei la dice, *La Finestrina*, di genere affatto differente, è pure allegorica, e in essa,

che s'immagina avvenuta fra le ombre degli Elisi, si svolge il vecchio motivo lucianesco d'una finestra da farsi in petto agli uomini per indagare il vero movente delle loro azioni, e si vuol mostrare che le belle apparenze ingannano. Una vera commedia goldoniana e migliore di tutte, sebbene non condotta a perfezione, la sesta ed ultima, è *Il Divorzio*, ch'egli dice " pretta italica „. Essa rappresenta al vivo, e con tratti mordaci, una delle più profonde piaghe della società del secolo XVIII, il cicisbeismo; ritraendo gli usi, i vizi contemporanei, la vita intima de' nobili; e chiudendosi con una imprecazione contro " il matrimonio italico „:

O fetor dei costumi italicheschi,
Che giustamente fanci esser l'obbrobrio
D'Europa tutta, e ci fan perfino
Dei Galli stessi reputar peggiori!
. . . . . Meraviglia fia,
Che in Italia il Divorzio non si adoperi,
Se il Matrimonio italico è un Divorzio?
Spettatori, fischiate a tutto andare
L'autor, gli attori, e l'Italia e voi stessi:
Questo è l'applauso debito ai vostri usi.

Se non che, a scuotere gli animi infiacchiti degli Italiani del secolo XVIII l'Alfieri s'era accinto col suo teatro tragico, nel quale, egli avea propugnato il risorgimento civile e politico della patria.

II.

La tragedia V. Alfieri

1. Dalla *Sofonisba* del Trissino alla *Merope* del Maffei, l'Italia aveva avuto numerosissime tragedie. Quelle del Cinquecento e del Seicento riprodussero più o meno il teatro de' Greci e perfino i cori; mentre al principio del Settecento, per opera specialmente del Martello, si passò all'imitazione del teatro francese. Sicchè a tutte queste tragedie mancava un elemento proprio caratteristico; e nella seconda metà del secolo XVIII, l'Italia, con tanto cumulo di opere tragiche, non aveva ancora un teatro tragico nazionale con fisonomia propria. "Cingere al crine glorioso della patria quella corona che solo le mancava „ (Parini), fu l'unico scopo che prefisse alla sua vita il conte Vittorio Alfieri (1749-1803: v. la tav. qui di fronte), quando, in mezzo ad una vita oziosa e disutile qual'era quella di quasi tutt'i nobili italiani del suo tempo, ebbe ritrovato sè stesso.

Orfano di padre e con la madre passata a seconde nozze, egli, affidato alle cure di uno zio, fu tenuto per otto anni " ingabbiato „ nell'Accademia militare di Torino, di dove, pur vincendo tutt'i compagni gareggianti con lui, uscì porta-insegne nel reggimento d'Asti (1766), aborrendo gli studi. Questi, allora andando a ritroso della natura e separando i giovani dal mondo vivente, li costringevano ad abitare come in un sepolcro, nella morta regione delle astrazioni. Nobile e ricco, ma malaticcio e languente, quasi ignorante, parlava un gergo tra francese e piemontese, non intendeva gli scrittori italiani e scriveva spropositatamente. Si gettò, allora, tutto ai piaceri e si dètte a viaggiare, per due volte (la prima con un aio inglese), l'Europa. Ma in mezzo a tante distrazioni, tra gli amori delle donne e dei cavalli, si sentiva spesso triste e annoiato. Gagliardissimo di pensiero e di affetto, non avea trovato ancora un centro, intorno a cui raccogliere ed esercitare quelle sue facoltà. Nei momenti più feroci di noia, s'era

Vittorio Alfieri

[*secondo il ritratto fattone da Saverio Fabre* (1766-1837), *conservato negli Uffizi di Firenze.*

gettato ai libri, specialmente francesi, ed avea letto Montaigne, Rousseau, Voltaire, Helvetius, Montesquieu. Quest'ultimo gli andò più specialmente a genio: ma " il libro dei libri „ fu per lui Plutarco, le cui *Vite* lesse e rilesse sino a quattro e cinque volte " con tale un trasporto (dic'egli) di grida, di pianti e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirlo nella camera vicina lo avrebbe certamente tenuto per impazzato. All'udire certi gran tratti di quei sommi uomini spessissimo io balzava in piedi agitatissimo, e fuori di me, e lagrime di dolore e di rabbia mi scaturivano del vedermi nato in Piemonte ed in tempi e governi ove niuna altra cosa non si poteva sentire e pensare (1769) „. Degli scrittori classici italiani, all'età di 22 anni (1771), si trovava di aver letto alcuni squarci dell'Ariosto; e dei moderni le commedie del Goldoni, che gli erano molto piaciute e alcuni melodrammi del Metastasio, che, pel suo carattere cortigianesco, gli andò sempre poco a genio. Di modo che, non potento stendere in versi i suoi pensieri ed affetti, " si contentava (dic'egli) di ruminar fra sè stesso e di piangere alle volte dirottamente senza sapere di che, e nello stesso modo di ridere: due cose che se non sono poi seguitate da scritto nessuno, son tenute per una mera pazzia, e lo sono; se partoriscono scritti, si chiamano poesia, e lo sono „.

La famosa ode del Guidi alla *Fortuna* (p. 471), lettagli dall'abate Tommaso Valperga di Caluso, suo intimo e maestro, nonchè rimatore, lo trasportò talmente fuori di sè, che il dotto amico lo dichiarò nato a far versi. E i primi che scrisse nel 1773, furono un dialogo tra un Fotino, una Donna ed una Cleopatra; che, ripresi dopo qualche tempo, vennero a formare una prima tragedia, *Cleopatra*, rappresentata insieme ad una farsa, *I Poeti*, nel teatro Carignano a Torino nel 1775. Questa fu accolta bene, e decise l'Alfieri a darsi al teatro. Ma poichè conosceva poco la lingua italiana ed era stato costretto ad abbozzare altre due tragedie, il *Filippo* e il *Polinice*, in prosa francese; s'indusse prima (1776) " a rimettersi sotto il pedagogo, ostinandosi negli studi principali „ di latino e d'italiano; poi a ridursi alcuni mesi in Toscana " per avvezzarsi a parlare, udire, pensare e sognare in toscano, e non altrimenti mai più „. Al *Filippo* e al *Polinice* seguirono l'*Antigone* (1776), l'*Agamennone* e l'*Oreste* (1776-77), la *Virginia* (1777), la *Congiura de' Pazzi* (1777-78), il *Don Garzia* (1776-78), la *Maria Stuarda* (1778-1780). Quest'ultima fu dedicata poi a quella donna di cui si era perdutamente innamorato a Firenze e che volle far credere essere stato l'unico " degno amore „ di tutto il resto della sua vita, la bionda contessa Luisa d'Albany, figliuola di Gustavo Adolfo, principe di Stolberg-Gedern, e moglie del pretendente al trono inglese, Carlo Edoardo Stuart, trentadue anni più vecchio di lei e quindi gelosissimo. Col pretesto ch'ei fosse un ubbriacone e la maltrattasse, essa abbandonò il marito il 30 novembre 1780, e si ritirò in un convento di Roma. Per consiglio dell'Alfieri, ella chiese ed ottenne la separazione: e si ridusse a convivere col poeta, il quale, anche dopo la morte dello Stuart (1788), non s'unì a lei in matrimonio.

Intanto, con le ricordate e con le altre nuove, avea messo assieme 14 tragedie. Quattro *(Filippo, Polinice, Virginia, Antigone)*, di cui le due ultime rappresentate a Roma e a Torino, ne stampava a Siena (1783): tutte le 14 e altre cinque, composte poi, pei tipi del Didot a Parigi (1788-89). Le altre tragedie comprese in questa edizione e non ricordate ancora erano: *Rosmunda* (1779), *Ottavia*

e *Timoleone* (1779-89), *Merope* (1782), *Saul* (1782-89), *Sofonisba* (1784-87), *Mirra* (1784-87), *Bruto primo* (1786-87), *Bruto secondo* (1786-88). A Parigi ed in Alsazia aveva dimorato oltre cinque anni, pubblicandovi, con la stamperia del Beaumarchais a Kehl, le prose ed alcune poesie; quando fu costretto, nell'agosto 1792, pe' tumulti del Terrore, a fuggire. Gli furono confiscati cavalli, mobili, libri e sequestrate le entrate; egli stesso e l'Albany corsero pericolo di essere uccisi. Fortunatamente, per le Fiandre e la Germania poterono giungere in Italia, e stabilirsi in Firenze (1792), ove egli dimorò poi sempre fino alla morte. Qui, scritta un'*Apologia* di Luigi XVI, una prosa storico-satirica su gli affari di Francia, che fece poi da prefazione alla sua celebre raccolta di sonetti ed epigrammi contro i Francesi (*Misogallo*); per "tòrsi il tedio dei pensieri dei Galli„, si ostinò ad apprendere da sè il greco (1796-97), lesse e tradusse tragedie e commedie greche. Intanto nel tradurre l'*Alceste* d'Euripide gli si riaccese talmente il furore tragico, che, quantunque avesse giurato di non iscrivere più tragedie, dovè stendere "fra lagrime molte„ un'*Alceste* seconda (1796-98: v. la fig. a p. 575), "ultima scintilla (com'ei la disse) d'un volcano che presso è a spegnersi„. Intanto tra lo studio dei poeti greci e della Bibbia che si vergognava di non aver letto a fondo sino allora: compiuto il *Misogallo* e mandatolo in dieci copie a diversi luoghi, perchè, a tempo debito, ricomparisse, e fattosi per fino l'epigrafe sepolcrale per lui e per la sua donna, attese (non tanto sereno e imperterrito, come volle far credere) la prima (1799) e la seconda invasione (1800) dei Francesi in Firenze: la prima volta riducendosi in una villa, fuor di Porta San Gallo, a Montughi: e la seconda, rifiutandosi di ricevere il generale comandante in Firenze, che, pizzicando di letterato, si era recato più volte a casa dell'Alfieri per conoscerlo.

Fig. 124. - La « Casa d'Alfieri » in Firenze. Da una fotografia, disegno di Oscar Schulz.

Così, solitario e sdegnoso, fremendo sulla servitù della patria, visse fin quasi all'ultimo suo giorno che fu il 3 ottobre 1803. In Santa Croce la sua poco fedele compagna gli fe' innalzare, più anni dopo, un monumento, degno di lui, dal gran Canova (1810).

L'Alfieri nel riformare la tragedia italiana, non s'ispirò, come lo Shakespeare, alla realtà della vita, ma si attenne al sistema tragico dei Greci (che conosceva nella traduzione francese del P. Brumoy), quale era stato ridotto dai suoi imitatori latini, italiani e francesi. Come questi ultimi si conformò alle così dette regole aristoteliche delle tre unità di tempo, di luogo e di azione, anzi dell'ultima unità, quella d'azione o d'interesse, egli si rese il più rigoroso osservatore fra tutt'i tragici suoi predecessori. Sopprimendo avvenimenti e discorsi estranei, i confidenti e i personaggi secondari, egli ridusse l'azione ad un'unica passione che si svolge, senza distrazione, dal primo all'ultimo verso, con quattro personaggi principali, i soli necessarii a farla progredire: e soppresse tutte le circostanze di tempo e di luogo, tutti gli accidenti volgari, tutti quei " mezzucci „ o luoghi comuni d'azione ch'eran tanto piaciuti ai tragici suoi precursori, al Metastasio e agli autori del dramma borghese. Nelle sue tragedie non si trovano, dunque, personaggi scopritori di segreti, o sconosciuti a sè stessi o ad altri, ombre, lampi, tuoni, uccisioni inutili, agnizioni inverosimili, croci, roghi, capelli recisi, spade riconosciute, ecc., ecc. Posto che la tragedia sia rappresentazione dell'eroico, l'Alfieri la concepì secondo i tragici francesi, come una lotta di forze individuali, in cui l'eroe o la libertà soggiace alla forza maggiore, cioè al tiranno o alla tirannide. Se non che, la sua tragedia non è letteraria, come quella francese, ma politica e sociale, e si fonda sull'idea, allora divulgata dagli scrittori francesi della rivoluzione, che la società apparteneva al più forte, e che giustizia, virtù, verità, libertà giacevano sotto l'oppressione di un doppio potere assoluto e irresponsabile, la tirannide regia e la tirannide papale. A codeste due tirannidi aggiunse, dopo la Rivoluzione francese, anche la popolare, che, come abbiam visto, derise nelle commedie. E poichè rappresenta appunto sulla scena quella lotta che nel secolo XVIII si combattè tra il pensiero adulto e civile contro l'assetto sociale ancora barbaro, fondato sulla forza, la tragedia alfieriana è tragedia viva, sfogo dei suoi furori, dei suoi odii contro la tirannide del suo tempo. Ci è nella tragedia alfieriana uno spirito di vita, che scolpisce le situazioni, infoca i sentimenti, fonde le idee, empie del suo calore tutto il mondo circostante. È questo spirito di vita che le dà un interesse così vivo. L'Alfieri è tutta passione, non ha la pazienza ed il riposo dell'artista, quel divino riso col quale segue in tutti i suoi sentimenti la sua creazione. È perciò che, fra tanto calore, la sua composizione riesce fredda e monotona, e dei suoi personaggi neppure uno rimane vivo nella memoria. I suoi eroi (Carlo e Isabella, Davide e Virginio, i Bruti, gli

Fig. 125. — Alceste e Admeto innanzi all'altare di Proserpina (*Alceste*, III, 1). Incisione di P. Lasinio, disegno di F. Nenci, nelle *Tragedie*, Firenze, 1821.

Agidi, i Timoleoni) sono personificazioni più che persone. Più vita hanno i tiranni o i personaggi colpevoli (Filippo, Egisto, Saul), nei quali ha condensata tutta la propria bile, e l'odio lo rende più profondo. " Due cose mancano all'Alfieri, che tolgono ch'egli possa essere annoverato tra i massimi poeti: una conoscenza compiuta della vita in tutte le sue gradazioni, ed il sentimento della natura: indi i difetti delle sue tragedie. I suoi personaggi non hanno d'uomo che un lato solo; è l'anima impoverita e ridotta ad una sola facoltà; l'estremo di un carattere o di un affetto che si affaccia solitario, uccidendo tutto ciò che è intorno a sè. Ciò che dicesi il principale di una tragedia, in Alfieri non è solo il principale, ma il tutto: ogni gradazione, ogni ricchezza e varietà è annichilita. Aggiungi il silenzio della natura, tal che ti pare che l'azione avvenga all'oscuro senza cielo e senza sole; ed avrai il filo di tutti i difetti che si rimproverano ad Alfieri „ (De Sanctis).

Checchè l'Alfieri ed altri affermino, il suo sistema drammatico non è che quello francese del Corneille, del Racine e del loro imitatore Voltaire, se ad esso si aggiunga la fiera personalità del poeta italiano. Evidentemente, egli avea subìto, inconsciamente e involontariamente, l'influenza dell'ambiente. La coltura piemontese della metà del Settecento era tutta francese, e le tragedie francesi erano rappresentate per tutta Italia da attori francesi: l'Alfieri stesso, negli anni giovanili, come abbiam visto, non parlava che francese, avea dimorato parecchio tempo in Francia, e si era nutrito specialmente di letture francesi. E più che a quello di Corneille e di Racine, il suo sistema s'accosta a quello di Voltaire, detto da lui " gran maestro dell'arte „, ma in sèguito tanto odiato e disprezzato! E le tragedie del Voltaire erano allora in Italia tradotte, rappresentate, studiate, imitate dall'Albergati, dal Bettinelli, dall'Algarotti, dal Paradisi, dal Denina, dal Cesarotti e da altri minori. Il sistema tragico del filosofo di Ferney consisteva appunto nella soppressione dei personaggi non necessarii e dei così detti confidenti, nella conservazione delle tre unità e della dignità tragica, nella maggiore vivacità del dialogo, nell'andamento più semplice e più rapido dell'azione, nel togliere all'amore ogni intrusione eccessiva, sostituendo ad esso passioni più virili, e nel cercare di formare dei cittadini piuttosto che dei cortigiani.

L'influenza del teatro volteriano su quello dell'Alfieri apparisce anche nella scelta dei soggetti che son tolti alla mitologia ed alla storia greco-latina: tutt'e due i tragici han, di fatto, scritto delle tragedie sul primo Bruto, sulla morte di Cesare, su Sofonisba, su Merope, su Oreste: ed è nota la venerazione che il Voltaire inculcava pel teatro dei Greci. E pur come quelli della tragedia volteriana, anzi più di essi, i personaggi classici dell'Alfieri sono, come si è detto, moderni interpreti delle loro teorie filosofiche e politiche, e come il romano del Voltaire è un filosofo del secolo XVIII, così quello dell'Alfieri è un repubblicano. L'imitazione patente del tragico italiano dal francese si sorprende poi nel *Bruto* e nell'*Oreste*. Nella prima tragedia egli si giova della situazione altamente drammatica che nasce dall'esser Bruto figlio ed estimatore di Cesare, e che il Voltaire avea pel primo adottata: ma sì nell'una che nell'altra l'italiano rimane superiore al francese. Della seconda non v'è " quasi situazione e scena che non trovi l'embrione nell'*Oreste* volteriano „ (Bertana).

Tutto proprio dell'Alfieri è invece lo stile tragico, breve, duro, nervoso, espres

sivo, del tutto opposto, non che a quello debole e prosaico del Voltaire, a quello armonioso, cantabile, fiacco, prolisso, ciarliero dei tragici italiani e del Metastasio. Se non che, rigettando l'armonia e il linguaggio dell'immaginazione, egli riesce eloquente, ma non poeta. Abusò forse troppo di concetti sforzati, aspri, esagerati, laconici, riuscendo così spesso affettato. L'Alfieri, com'è noto, penò molto a trovare un modello al suo verso sciolto, finchè fu colpito da quello sonoro del Cesarotti nella sua famosa versione dell'*Ossian* (che ricorderemo), e finì per confessare che l'arte del verso sciolto ei la doveva, oltre che a Virgilio ed a sè stesso, ai versi dell'*Ossian*, leggermente modificati, i quali, egli credè ottimi per la tragedia; e parte di essi, di fatto, ei rifece pazientemente a forma di dialoghi e parlate.

Fig. 126. La morte di Eteocle (*Polinice*, V, 3). Da un'incisione di P. Lasinio, disegno di F. Nenci, nelle *Tragedie*, Firenze, 1821.

Tra le ventidue sue tragedie, di cui diciannove si trovano nella ricordata edizione parigina e tre furono pubblicate postume, più notevoli per pregi estetici sono le prime e le ultime. Il *Filippo II*, steso due volte in prosa francese ed italiana, e versificato sei volte (1775-89), è fondato sulla leggenda di don Carlos ed Isabella già elaborata nel romanzo del Saint-Réal (1672), ma non deriva direttamente da questo, come l'Alfieri affermò, sì bene dalla tragedia l'*Andronic* di Giovanni Galbert di Campistron, amico e imitatore di Racine, ove quella stessa leggenda è riprodotta con diversi nomi.

Ma, rifacendola per ben nove volte, l'Alfieri mutò talmente l'opera sua, che essa, allontanandosi dal suo meschino originale, assunse nuovo colorito, e i caratteri riuscirono fortemente e originalmente immaginati. Delle grandi bellezze del carattere di Filippo, ritraente, con storica verità, la profonda dissimulazione del più cupo e taciturno tiranno dei tempi moderni, e che l'Alfieri confessò delineato sul Tiberio di Tacito, non c'è neppur l'ombra nella tragedia francese. E lo stesso Schiller che, nel *Don Carlos* rappresentò tanto meglio i costumi, i tempi, le circostanze storiche, dandoci un Filippo più aperto, più ciarliero, rimase anche inferiore all'Alfieri. Il Filippo alfieriano, pur quando mette a parte dei suoi segreti il suo confidente Gomez, non rompe mai il suo imperscrutabile silenzio! Anche Perez, l'amico dei poveri amanti, è più storicamente vero nella Spagna di Filippo II, che non il divino Marchese di Posa, troppo filosofante alla Rousseau.

Delle sue prime quattro tragedie, dopo il *Filippo*, son notevoli il *Polinice* e la *Virginia*.

In quest'ultima tragedia, per mantener rigorosamente l'unità d'azione, egli fa calare il sipario non appena cade morta la protagonista e s'inizia la mischia fra i Romani e i littori, de' quali lo spettatore non sa, quindi, più nulla, mentre la caduta di Appio, che è insieme con Virginia il personaggio principale, compirebbe l'azione

del dramma. Inferiore artisticamente al *Filippo* e a tutte le altre tragedie di soggetto classico, il *Polinice* (v. la fig. a p. 577) ha molta importanza per la critica alfieriana, perchè ci mostra in che modo l'autore s'assimilava forme e concetti dei tragici francesi. Esso, di fatti, non gli fu ispirato, come egli ed altri affermano, dai *Sette a Tebe* di Eschilo, dalla *Tebaide* di Stazio, dalle *Fenicie* di Euripide e dalla *Tebaide* di Seneca, le quali opere, che allora poteva conoscere nelle sole traduzioni, gli offrirono ben poco, sì bene dai *Frères ennemis* del Racine, che gli fornì larga copia di materiali per l'espressione di taluni sentimenti, per lo sviluppo dell'azione e per condurre la favola al suo logico compimento. Dalla tragedia francese, riproduzione delle stesse *Fenicie* e dell'*Antigone* del Rotrou, l'Alfieri confessò invece di aver preso solo " alcuni tratti „.

Nell'*Agamennone*, una delle tragedie greche non politiche e con quattro personaggi, Egisto è uno dei caratteri più interessanti per ricchezza e profondità di esecuzione.

La meravigliosa scena che apre l'atto IV, dov'egli " con tanta abilità fa sorgere nella mente di Clitennestra l'idea dell'assassinio, è degna di Shakespeare „ (De Sanctis). Egisto, tenero e disperato, fingendo di volersi accomiatare dalla regina, versa tutto il veleno dell'amore nel cuore di lei. Essa si decide, non curando l'infamia e i pericoli, a seguirlo e fuggire con lui; quando lo scaltro, dopo aver mostrato vani e irrealizzabili tutti quei disegni, sè stesso in mille rischi ed ella perduta, e non restare alcun altro rimedio, le sussurra che:

Altro partito, forse, or ne rimane...
Ma indegno...

E poichè Clitennestra insiste troppo per saperlo, dicendo:

E che m'avanza
Dunque a tentar?,

egli finisce col risponderle: " Nulla „; ma con tale lampeggiare degli occhi, che la donna comprende essere il sangue dell'odiato Atride quel ch'ei chiede, e s'incoraggia al delitto. Intanto Egisto, per farla persistere in quel proposito, le va raccontando che Agamennone ha condotto seco come schiava l'amata Cassandra e che quanto prima sacrificherà a costei la propria moglie. Nell'atto seguente s'odono, di dietro le scene, le lamentevoli grida di Agamennone che muore, riconoscendo Clitennestra. E a lei, ormai, Egisto, gettata la maschera, non bada più; pensando invece a far perire anche Oreste per poter sicuramente sedere sul trono degli Atridi.

Nell'*Oreste* che succede, scritto 10 anni dopo, all'azione dell'*Agamennone*, l'azione è così violenta ed i personaggi così inferociti, che sembra ad ogni momento sieno per sbranarsi l'un l'altro. Oreste è talmente invaso dal furore che uccide la madre senza riconoscerla.

La *Merope* alfieriana è sempre nuova per l'invenzione, non ostante venuta dopo le due omonime tragedie del Maffei e del Voltaire (v. p. 496): condotta con vivo interesse e con grande verità di affetti, è (come dicemmo), toltine alcuni difetti, la migliore di tutte le composizioni drammatiche scritte su questo tragediabilissimo soggetto in Italia e fuori, prima e dopo l'Alfieri.

Eccellenti sopra tutte le tragedie alfieriane son ritenute dai critici soltanto il *Saul* e la *Mirra*. La seconda, sebbene anch'essa non esente da difetti, ed una delle meglio concepite e più profondamente pensate, fu definita " tragedia mimica „

(De Sanctis), perchè Mirra, innamorata perdutamente del proprio padre, e promessa sposa a Pereo che pur l'ama perdutamente, teme sempre che una parola, uno sguardo, un gesto possa tradirla, e quanto più si sforza, men riesce ad occultare la fiamma, e finalmente muore nel momento stesso che il segreto le sfugge di bocca.

Due momenti altamente poetici son quelli in cui Mirra, sola nel silenzio della notte, si abbandona disperatamente al suo dolore, e quando si trova in presenza del povero amante, trepida, pallida, gli occhi fissi a terra, impacciata nei gesti e nelle parole. Pare infine ch' ella stia per appigliarsi all'unico partito onorevole per strozzare questa sua funesta passione: sposare Pereo e partir subito. E difatti ottiene dai genitori di poter celebrare subito le nozze. Serena essa, tutto è lieto attorno a lei. Le nozze son per celebrarsi, quando essa, logora nelle sue forze, ha lo sguardo febbrile e, presa da uno stato convulso, non vede, non ode più nulla, tutta in possesso di Venere, accorre e fugge dalla madre, impreca, maledice, si pente, e finisce per uccidersi fra le braccia del padre, che, inconscio, mentre la stringe e l'accarezza, apprende dall'ultima parola di lei, la sua funesta passione:

... Oh madre mia felice! almen concesso
A lei sarà ..... di morire ..... al tuo fianco!

Il *Saul* è l'unica tragedia alfieriana condotta secondo il concetto ampio e largo dello Shakespeare, il quale, per sua propria confessione, gli andava bene a sangue, ma egli lo tenne sempre lontano per non cadere in un'imitazione spontanea. Al fare, invece, del tragico inglese tornò inconsciamente più tardi, quando datosi a leggere la Bibbia, s'accorse quanta maggiore libertà offrivano i soggetti sacri, potendovisi " innestare poesia descrittiva fantastica, e lirica, senza punto pregiudicare alla drammatica e all'effetto „. E non pensava che questa nuova maniera s'accostava, più di quello che ei potesse credere, al concetto shakespeariano del dramma; al qual genere s'avvicinò pure con le sue " tramelogedie (melodramma-tragedia) l'*Abele* ed un incompiuto *Conte Ugolino*. Il *Saul*, composto a Roma, doveva esser dedicato a Pio VI, ma, non potendo questi accettar dediche di cose teatrali, fu dedicato poi all'abate di Caluso, che (si noti) era autore di una traduzione letterale dello Shakespeare. La bellezza di questa tragedia sta tutta nel protagonista, riuscito il personaggio più caro all'Alfieri, perchè, come lui, pieno di affetti ondeggianti e contrastanti.

Carattere nobile che ha grandi virtù e grandi debolezze, Saul, combatte contro tutto e tutti, ma non già col potere misterioso che avverte dentro di sè, e che lo tormenta. Quando questo potere gli dà tregua, egli non teme alcuno; ma come questo si fa sentire, egli è vinto, non può resistere alla lotta, e cade vittima della sua demenza e dei suoi rimorsi. David, sfuggito alla persecuzione di Saul, che riteneva attentasse alla sua vita, ritorna a lui nel momento che gl'Israeliti sono per attaccare i Filistei in Gelboè, ed offre il suo braccio in difesa della patria e dei suoi. I figliuoli di Saul, Gionata e la tenera Micol, moglie di David, l'accolgono e predispongono il padre a riceverlo prima della battaglia (I). Saul, abbattuto dalla vecchiaia e credendosi abbandonato da Dio, non ostante le insinuazioni dell'invidioso Abner, suo generale, si commuove, alle parole dei figliuoli che gli propongono di richiamar David, l'uomo del Signore e pegno della protezione celeste. Allora David si getta ai suoi piedi, e gli prova la sua innocenza. Saul lo perdona, e chiamandolo suo figlio e raccomandandolo alla sua Micol, gli affida il comando dell'esercito per l'imminente battaglia (II). Ma

Abner continua sempre ad aizzare Saul contro David, quantunque questi, sapendolo suo nemico, lo tratti con molta deferenza, ed anzi gli affidi l'esecuzione del piano di battaglia, ideato da lui prima che David fosse eletto comandante supremo. Ma Saul è ripreso dalla sua demenza, ed ogni cosa che dica o faccia David, lo mette in furore, ed a stento quest'ultimo riesce a calmarlo con i suoi cantici, che accompagna col suono dell'arpa. In uno di essi egli inneggia ad un guerriero che nelle battaglie segue le orme di Saul, ed il re, ripreso dalla sua demenza, ritiene un'offesa fatta a lui quel ricordo, e con la spada si scaglia contro David che riesce fortunatamente a fuggire (III). Accusato da Abner perchè assente nella pugna, David è sempre in ira al re, il cui furore si raddoppia, quando il gran sacerdote Achimelech, ritrovato nel campo nemico e presentato a Saul, gli minaccia la prossima rovina (IV). Allora David abbandona il campo e la diletta sposa. Saul, ripreso dai suoi delirî, aggravati ora dai rimorsi per la uccisione di Achimelech e degli altri sacerdoti, fatta eseguire da lui, crede di essere inseguito dalle ombre di questi, e di non poter fuggire, perchè i fiumi di sangue e le cataste di cadaveri gl'ingombrano il terreno. Ma tutto ad un tratto, mentre egli implora da Dio che l'ira sua non si rovesci sul capo dei suoi figliuoli, sente avvicinare i Filistei che hanno sorpreso gl'Israeliti, e compare Abner che viene a metterlo in salvo, essendo Gionata e i figli del re tutti periti. Saul rifiuta, e, raccomandata ad Abner la povera Micol, lo sforza a partire. Rimasto solo nella sua tenda, con la spada impugnata, aspettando i nemici che giungano, lamenta:

Oh figli miei!... Fui padre.
Eccoti solo, o re; non un ti resta
Dei tanti amici, o servi tuoi. Sei paga
D'inesorabil Dio terribil ira?
Ma tu mi resti, o brando: all'ultim'uopo,
Fido ministro, or vieni... Ecco già gli urli
Dell'insolente vincitor; sul ciglio
Già lor fiaccole ardenti balenarmi
Veggo, e le spade a mille... Empia Filiste,
Mi troverai, ma almen da re, qui... morto.

E si getta, al sopraggiungere dei Filistei, sulla propria spada.

Ad imitazione dell'*Aiace* di Sofocle l'Alfieri introdusse nel teatro neo-classico il demente eroico, che Shakespeare ed i suoi imitatori hanno rappresentato con una verità spaventevole. Benchè anche i personaggi minori abbiano qualche cosa della maniera del tragico inglese, il *Saul* non si può dire veramente tutta una creazione shakespeariana, perchè la sceneggiatura e le altre forme drammatiche risentono sempre del sistema alfieriano. L'Alfieri fin dalla giovinezza quando non conosceva l'arte, era propenso a sentir la bellezza nei suoi più vari aspetti, e sentì anche " quelle impressioni vaghe e indeterminate, quel sentimento dell'infinito, ch'è tanta parte della coscienza moderna „, accostandosi ora alla malinconia del Leopardi, ora al fantasticare dell'*Ossian*, ora alle follie dello Shelley e del Byron. Ma quando, in età provetta, si dedicò all'arte, " non pensò più a dar forma a quei sogni, a quella nuova famiglia d'immagini che s'era visto nascere dentro di sè, valicando tante terre e tanti mari „ (Zumbini). L'Alfieri fu meno rigido, meno assoluto di quel che non si crede, e più ricco di certa specie d'immaginazioni e di affetti; e fino anche nelle sue tragedie concepite su quel tipo così severo, egli cedè a quelle antiche disposizioni. Nella *Maria Stuarda* la profezia sulle sciagure dei re di Scozia è ispirata dal *Bardo* del Gray, ed il canto posto in bocca a David, nel *Saul*, è una parafrasi di un'ode del Dryden *(Alexander's Feast, or the Power of Music)*, in cui il musico Timoteo desta nel cuore di Alessandro, conquistatore dell'Oriente, col canto e col suono dell'arpa, un tumulto di pensieri e d'affetti, come David in quello di Saul. La musica aveva una gran

potenza sull'animo dell'Alfieri ed egli confessava che tutte le sue tragedie le avea ideate " o nell'atto del sentir la musica o poco dopo „.

Il teatro alfieriano oltrepassò le Alpi, e perchè concepito secondo il sistema tragico francese, trovò imitatori specialmente in Francia. Il Lemercier seguì Alfieri nel suo applaudito *Agamennone*: il Legouvè scioglie il suo *Etéocle* come il *Polinice* alfieriano. E così Mély Janin, nell'*Oreste*, Alessandro Soumet nella *Clytemnestre*, il Guiraud, nella *Virginie*, imitano le omonime tragedie dell'Astigiano. Il *Saül* del Lamartine è pur esso eseguito nell'ossatura del dramma dell'Alfieri; e i particolari che v'aggiunse il poeta francese non ridondano quasi mai a vantaggio dell'opera d'arte, e diminuiscono l'efficacia plastica della grandiosa figura del personaggio alfieriano.

Scuola tragica Alfieriana.

2. Ma in patria l'Alfieri ebbe veri discepoli, e non solo fra i tragici. Non v'è scrittore italiano della generazione contemporanea e seguente a quella di lui che non sia stato ammiratore o seguace dell'Alfieri. Il Parini, il Foscolo, il Monti, il Manzoni, il Leopardi, il Niccolini, il Pellico, più o meno, furon tali. L'Alfieri fu il primo ad inculcare negl'Italiani il sentimento della patria, ed è per lui principalmente che essi ebbero coscienza di sè stessi, e sono oggi riuniti in una nazione indipendente. Il teatro alfieriano più che letteraria ha perciò importanza civile. L'Alfieri considerò il suo teatro come un mezzo per rinnovare il carattere degli Italiani, ammollito dalla secolare soggezione straniera, e dar loro il riscatto civile e politico. Quando scriveva, egli diceva di aver presenti tre Italie: l'antica, gloriosa; la moderna, abbietta; e la futura, grande come la prima. E sentiva i futuri Italiani, nella prossima lotta contro gli stranieri (ch'ei credeva i Francesi), animati dalle virtù dei Romani e dai versi suoi, gridare:

> O vate nostro, in pravi
> Secoli nato, eppur creato hai queste
> Sublimi età, che profetando andavi!

E quando con Bonaparte i suoi odiati Francesi calarono in Italia, fondando repubbliche al grido di libertà e d'eguaglianza, le sue tragedie politiche furono rappresentate in tutte le principali città d'Italia: a Milano, a Bologna, a Modena, a Genova, a Torino, a Venezia, a Roma, a Napoli, nei teatri così detti " patriottici „ o " civici „, i due *Bruti*, la *Virginia*, e il *Timoleone* furoreggiarono addirittura. E queste tragedie e quelle di Giovanni Pindemonte e di Vincenzo Monti (dei quali parleremo or ora), formarono il repertorio del " teatro giacobino „, come si chiamò allora il nostro " teatro patriottico „. A Napoli, durante la Repubblica partenopea: " le tragedie dell'Alfieri, e le più forti, si recitavano in presenza di un concorso infinito di uditori, e tratto tratto ecco alzarsi un predicatore: questo era spesso un idiota, o un frate, o un laico. Badate, diceva costui, rivoltandosegli in un momento tutte le genti intente a udirlo: Badate, diceva, o cittadini, che questo caso è caso nostro, o fosse di Bruto, o fosse di Virginia, o fosse di Timoleone. Tutti applaudivano: poi si continuava a recitare la tragedia. Ed ecco un altro predicatore sorgere a dire che bisognava ammazzar tutti i tiranni: le napoletane grida andavano al cielo! „ (Botta).

L'Alfieri in Italia è il capo di una scuola di novelli tragici, che, aboliti i derisi confidenti, i tristi colpi di scena, i pugnali sospesi su capi innocenti, le

37. Wiese e Percopo, *Storia lett. italiana.*

passioni melodrammatiche, accettarono come poesia nazionale quel genere di tragedia, austero, eloquente, rapido. Uno di questi seguaci dell'Alfieri fu il ricordato Giovanni Pindemonte (1751-1812), veronese, fratello maggiore del poeta Ippolito, di cui or ora parleremo. Appartenuto al Maggior Consiglio di Venezia e podestà di Vicenza, si schierò fra i seguaci delle nuove idee, e quindi fra gli avversarii del Governo veneto, onde dovette andarsene in esilio in Francia. Ritornò in patria e se ne allontanò di nuovo coi Francesi, finchè morì, dopo aver preso parte due volte al governo della Cisalpina. Tra le sue tragedie o *Componimenti teatrali*, com'ei li chiamò, l'*Elena e Gerardo*, il *L. Q. Cincinnato* e la *Ginevra di Scozia* (1796), che, tolta dall'Ariosto, ha molti riscontri col *Tancredi* del Voltaire e la magica attrattiva della cavalleria, seguono piuttosto la scuola francese, e forse il largo dramma shakespeariano, e dànno a vedere molta conoscenza dell'effetto teatrale. Ma in altre, come i *Baccanali* (1788) e l'*Orso Ipato*, " tragedia del cittadino Giovanni Pindemonte „, la prima delle scritte da lui " con libera penna „ (così egli nella dedica " All'Italia libera „) ed una delle più spesso rappresentate nei teatri " patriottici „, si schierò decisamente fra gl'imitatori del tragico astigiano, a cui somiglia anche alcun poco nella vita. Seguiron, poi, *Mastino I della Scala* (1799), *Il Salto di Leucade* e l'*Agrippina* (1800); ma, più nuova per l'Italia, l'*Adelina e Roberto o l'Auto-da-fè* (1807).

> In questa, riguardante l'Inquisizione nei Paesi Bassi sotto il governo del duca d'Alba, il protagonista, Roberto di Tournay, e il suo suocero Rodolfo, condannati a morte dal terribile tribunale, sono sul punto di ascendere i famosi roghi, quando la città è presa dal principe d'Oranges, ed essi son liberati.

Un altro dei tragici della scuola alfieriana è il ricordato Alessandro Pepoli (1757-1796), accanito filodrammatico e fortunatissimo tragico, che, prima avversario dell'Astigiano, del quale criticò il *Filippo* in due lettere a Ranieri de' Casalbigi, finì poi, sentendo ed apprezzando la rapidità e la forza del dialogo nel suo rivale, per passare nel campo del suo rivale. E allora o rifece qualche sua vecchia tragedia con gl'intendimenti dell'Alfieri, come il *Don Carlo*, che ripresentò nel 1791, col titolo di *Carlo ed Isabella*; o ritrattò soggetti alfieriani, come l'*Agamennone*; o seguì l'esempio del gran tragico, nel dedicare alla libertà le due tragedie *Adelina* e la *Tomba della libertà o Filippi*. Ma, pur migliorando, restò sempre agli antipodi del suo modello.

V. Monti

La lettura di alcune tragedie dell'Alfieri, fattasi a Roma o dall'autore istesso in Arcadia (1783), o in casa della poetessa Maria Pizzelli, e la rappresentazione dell'*Antigone* alfieriana, eseguitasi in quella stessa città, nel 1782, nel palazzo dell'ambasciatore di Spagna, più che il proprio temperamento di poeta lirico, spinsero a darsi al teatro il ferrarese Vincenzo Monti (1754-1828: v. la fig. a p. 583). Nato alle Alfonsine presso Fusignano, per invito fattogli dal cardinale Scipione Borghese, legato di Ferrara, avea abbandonato la natìa provincia, e, in cerca di fama e di fortuna, se n'era venuto (1778) a Roma. Qui viveva allora accademico dell'Arcadia e segretario del duca Braschi, col titolo di " abate „ (che si dava allora ai letterati), benchè, pur avendo avuto già l'idea di farsi frate o prete, non ne indossasse l'abito.

L'*Aristodemo* (1784-86) ripresenta, per la terza volta, sulle scene la compassionevole narrazione di Pausania (IV), che abbiam veduto già egregiamente drammatizzata nel secolo XVII dal padovano Carlo de' Dottori (p. 493). Nel 1761 questo stesso argomento era stato ritrattato, negli *Epitidi*, ma assai malamente, da un giovane venticinquenne contemporaneo del Monti, Agostino Paradisi (1736-1783), pur esso poeta lirico, nato a Vignola (Modena), cooperatore del marchese Albergati nel tradurre tragedie francesi, in ispecie del Voltaire, poi successore del Frugoni nella corte di Parma, professore di economia civile nell'Università modenese, presidente agli studi e ministro della Suprema Giurisdizione del duca Francesco III di Modena.

Fig. 127. — Vincenzo Monti. Da un ritratto in miniatura degli ultimi anni del poeta, riprodotto nelle *Prose e poesie di V. M.*, Firenze, 1847.

Giovandosi dell'opera del Dottori, non di quella del Paradisi, il Monti comincia la sua azione dove i suoi predecessori finiscono. Aristodemo, re di Messene, si presenta sulla scena quindici anni dopo di aver offerta la sua figliuola vittima volontaria agli dèi per guadagnarsi il favore dei suoi concittadini e giungere al trono. Ma non potendo resistere alla persecuzione dello spettro della figlia, ai rimorsi del suo delitto, e al tenero affetto di un'altra sua figliuola che egli crede lontana, ma che, ignorata, ha presso di sè quale prigioniera spartana, disperato, si uccide.

La tragedia del Monti è dunque la catastrofe delle altre due, indugiata e allargata in cinque atti, ed è concepita secondo la maniera alfieriana, eliminato ogni personaggio non necessario, sbandito l'amore e quasi tutti gli altri sentimenti accessorî che potessero collegarsi col principale che governa l'azione. Al racconto dello storico greco il Monti innestò la finzione del fantasma persecutore, ad imitazione dei frequenti spettri che appariscono nei drammi lagrimosi del francese Arnaud. E, come in tutte le altre sue opere, anche nell'*Aristodemo* il Monti introdusse episodî e finzioni tolte dalla storia e dalla poesia, da antichi e moderni. Il malinconico pensiero dell'eroe, ad esempio:

> Verrà dimani il sole che dall'alto
> La mia grandezza illuminar solea,
> Mi cercherà per questa reggia, ed altro
> Non vedrà che la pietra che mi chiude,

è tolto da quei versi di Ossian, che il Goethe ricorda in una delle più belle

scene del *Werther*. Ed è notevole che, nel suo viaggio in Italia, il Goethe, assistendo alla prima rappresentazione dell'*Aristodemo*, dette insieme ad un gruppo di amici suoi il segnale degli applausi. Tanta varietà di elementi egli unificò nella severa forma del gran tragico italiano, tenendo presente specialmente il *Saul*, del quale l'*Aristodemo* potrebbe dirsi un fratello minore, se il poeta si fosse curato di allargare la sua concezione coll'introdurvi più storia viva, più fatti presenti e meno reminiscenze. Così, com'è, il protagonista di quella tragedia è un carattere frammentario, ma che attesta le virtù e i difetti del Monti. Il quale però supera l'Alfieri nella forma poetica, cioè nell'armonia, e nell'eleganza, unendo il diletto dell'orecchio a quello dello spirito (Zumbini).

Per la nudità dell'azione, l'energia dei caratteri e l'eloquenza dei concetti si avvicina anche al fare dell'Alfieri. Sul cui teatro è pur modellata la seconda tragedia del Monti *Galeotto Manfredi* (1786-88), fondato sulle *Historie di Faenza* di Giulio Cesare Tonduzzi (1575), ma non su tutt'i fatti ivi narrati, che avrebbero fornito ad uno Shakespeare ampia tela ad una delle sue tragedie. Non mancano però imitazioni particolari dall'*Enrico VIII*, dall'*Otello* e dal *Giulio Cesare* del tragico inglese. L'ambizioso e perfido cortigiano Zambrino, che il poeta immagina aver istigato Matilde, già eccitata dalla gelosia, ad uccidere Galeotto, suo marito, sospettato amante di un'Elisa, è una imitazione del Jago shakespeariano. Il *Galeotto Manfredi* non ha però i pregi dell'*Aristodemo*: il protagonista manca di vita, e poca ne hanno le due donne.

Organismo più ampio e ricchezza di sostanza ha la terza tragedia di questo autore, il *Caio Gracco* (1788-1800).

> Gracco, tornato segretamente a Roma, sostiene la causa del popolo contro il console Opimio, che, salvato dal suo nemico, medita di vendicarsi di lui, accusandolo dinanzi al popolo della morte di Scipione Emiliano, trucidato invece da un falso aderente di Gracco, un Fulvio, insidiatore della sorella di Caio, moglie dell'Emiliano. Gracco, intanto, non potutosi difendere dall'accusa, perchè combattente sull'Aventino, rimasto, co' suoi, vinto, si uccide con un pugnale datogli dalla madre, la famosa Cornelia.

Più che del *Giulio Cesare* e del *Coriolano* dello Shakespeare, come fu asserito, il Monti si giovò del *Caïus Gracchus* di Giuseppe Maria Chénier, che in quella tragedia volle presentare il tipo di chi propugna la più ampia libertà, ma nelle forme legali, studiosamente evitando ogni violenza e spargimento di sangue. L'istesso scopo si propose il poeta italiano, il quale, ai primi moti rivoluzionarii, di papalino divenuto giacobino, era scappato da Roma il 3 maggio 1797, e s'era rifugiato a Firenze, a Bologna, a Milano. Qui il *Caio Gracco*, finito di scrivere nel 1800 a Parigi, ove il Monti visse poveramente in esilio, si rappresentò nel 1802 al Teatro patriottico, divenendo una delle più belle tragedie del repertorio giacobino italiano. Il Monti fece suoi non solo il concetto informatore della tragedia dello Chénier, ma anche i caratteri, come quelli di Cornelia e Licinia, madre e moglie di Gracco, e le situazioni, come quelle di Opimio e Druso, cooperanti alla rovina di Caio. Perfino lo storico motto " Des lois et non du sang „ (n. 2), pronunziato da Gracco nella tragedia francese e mutato, in una rappresentazione, dal Barrère nell'altro " Du sang et non des lois „, fu mante-

nuto dal Monti. Egli lo fa ripetere al suo Gracco, quando si vorrebbe dal popolo trucidare il console (III, 3):

> Fermate, o me con esso
> Trucidate. E che dunque? Altra non havvi
> Via di certa salute e di vendetta,
> Che la via de' misfatti? Ah, per gli Dei,
> Ad Opimio lasciate ed al Senato
> Il mestier de' carnefici. *Romani, leggi*
> *E non sangue!*

Non mancano, però, ancor qui, imitazioni shakespeariane. Fulvio, come lo Zambino del *Manfredi*, ricorda Jago, e, come nelle tragedie del tragico inglese, il popolo prende larga parte all'azione, ma non collettivamente, sì bene per bocca di qualcuno dei suoi. L'espediente artistico di far parlare Opimio, presente il cadavere di Scipione Emiliano, è tolto dal *Giulio Cesare* dello Shakespeare, in cui Antonio fa un discorso innanzi al corpo del trafitto tiranno. I sentimenti ed i concetti che animano quel discorso sono pur imitati da un consimile discorso di un'altra tragedia shakespeariana: dalla seconda parte dell'*Enrico VI*, ove la morte di Umfredo di Glocester è conforme a quella dell'Emiliano, e fa nascere gli stessi sospetti. Altri particolari derivano dalla prima parte dello stesso dramma del tragico inglese. Se non che, tutte queste principali ed altre minori imitazioni il Monti s'adopera a ricondurle al tipo dei caratteri e delle situazioni che si riscontrano nell'Alfieri. L'Opimio e Druso riproducono esteriormente i tiranni alfieriani e i lor confidenti: e la stessa catastrofe della tragedia non è che ispirazione di quella della *Congiura dei Pazzi* e dell'*Agide* del poeta astigiano. Con tutto ciò, il *Gracco*, come le altre tragedie del Monti, ha tali bellezze poetiche, che si fa ammirare come una delle più belle tragedie italiane venute dopo quelle dell'Alfieri e anteriori a quelle del Manzoni. Il Monti scrisse anche pel teatro cantate ed azioni drammatiche, come la *Giunone placata* (1779), il *Teseo* (1804), i *Pittagorici* (1808), il *Mistico omaggio* (1815), *Il Ritorno d'Astrea* (1816), l'*Invito a Pallade* (1819), naturalmente tutte nella maniera del Metastasio, cui la prima di esse è dedicata; le prime due inneggianti a Napoleone ed ai Napoleonidi, dei quali, come vedremo, il poeta era divenuto entusiasta, le altre in lode degli Austriaci, ritornati padroni d'Italia.

Più del Monti si mantenne fedele al sistema alfieriano un altro celebre poeta lirico, anch'esso non chiamato dalla natura a trattare il genere drammatico. Ugo Foscolo (1778-1827), di famiglia veneta, nato a Zante, educato nella adolescenza in Dalmazia, era vissuto, forse fin dal 1793, a Venezia anch'esso accanito banditore delle nuove idee democratiche francesi, e uno dei caporioni del rinnovamento politico, sotto la forma di un governo popolare per opera di Bonaparte. Fu allora ch'egli ideò quattro tragedie ispirategli dall'ambiente politico e dalla sua passione d'imitare e d'emulare in tutto l'Alfieri: *Tieste*, *Edipo*, *Focione* e i *Gracchi*; ma non ne distese che le due prime soltanto. Di queste due, però, una sola ce ne rimane: il *Tieste* (1796), che, recitato dieci sere di seguito nel Sant'Angelo di Venezia, e inviato, poi, in stampa, con una dedica " Al tragico d'Italia „, l'Alfieri, allora vivente (1797), è tutto foggiato sulle tragedie di quest'ultimo, " nello svolgimento scarso e precipitato dell'azione, nel ristretto numero

Fig. 128. — Ugo Foscolo. Da un quadro di Andrea Appiani 1802, nella Pinacoteca di Brera a Milano.

dei personaggi, nella protasi, nella comparsa del protagonista al secondo atto, nella speciale condotta di parecchie scene, nello stile, per tutto insomma, e col modo comune e quasi direi fatale ai pedissequi di esagerare piuttosto i difetti del modello che ben ritrarne le virtù „ (Mestica). Il *Tieste* foscoliano par che " cammini con passo alfieriano sulle orme di quella del Voltaire *(Les Pélopides)*, solo che ha più semplicità nella condotta „ (Carrèr). Senza pregi artistici, ha solo valore per la storia del poeta che volle nel protagonista raffigurare sè stesso, pieno di sentimenti democratici misti a profondo odio verso l'aristocrazia. Intanto non bisogna dimenticare e che l'autore di questa tragedia era un giovinetto diciottenne, e ch'essa fu rifiutata dall'autore istesso, il quale, fin da quando la compose, la stimò ben poco, poi, nonostante gli applausi, la dichiarò " delitto della sua gioventù „ ed " uno dei tanti pasticci teatrali gustati dal pubblico italiano „ d'allora.

Per altro, non si perdette d'animo, ma fidando sempre nella sua vocazione drammatica, cui credè sempre sino agli ultimi giorni suoi, ne compose una se-

conda, l'*Ajace*, che fece rappresentare il 9 decembre 1811 alla Scala di Milano, ove s'era condotto esule, fremente odio contro il Bonaparte, allorchè costui ebbe venduta, col trattato di Campoformio (1797), Venezia all'Austria. L'*Ajace* è informato tutto pur esso allo schema tragico alfieriano, ed assomiglia molto al *Saul*. Come il re biblico sarebbe disposto a più miti sensi verso David, se il suo malvagio consigliere Abner non lo distogliesse perfidamente da ogni proposito buono: così Agamennone è sul punto di cedere, per un moto del suo nobile cuore, ad Aiace, se una malvagia parola di Ulisse nol trattenesse. Il dramma però piacque poco, e si replicò una volta sola.

Il Foscolo, per il suo carattere fermo e intemerato, aveva ormai a Milano non pochi nemici nella classe dei letterati venali e piaggiatori. Chiamato nel 1808 alla cattedra di eloquenza italiana (abolita di lì a poco) nell'Università di Pavia, nell'orazione inaugurale non volle in nessun modo lodare l'aborrito Napoleone. Fra gli avversarii del Foscolo v'era anche il Monti che di amico diletto gli era divenuto inimicissimo, non ostante che il Foscolo avesse coraggiosamente difesa la sua volubile condotta politica nell'*Esame sulle accuse di V. Monti* (1798), quando il farlo poteva costargli assai caro. Il più maligno di questi avversarii, che naturalmente non si lasciarono sfuggire l'occasione per soffiare nel fuoco e mettere il Foscolo in mala vista al Governo, fu Urbano Lampredi, frate sfratato, che scrisse contro quella tragedia in quattro articoli del giornale il *Poligrafo*. Ma più grossi guai capitarono al poeta per le allusioni politiche che si sospettarono nell'*Ajace*. In questa il Governo vide una pubblica riprovazione della sua politica; ed in Agamennone ritratto Napoleone dispotizzante; in Aiace il Moreau fautore di libertà; in Ulisse il ministro di polizia Fouché; e ne proibì la rappresentazione a Milano e per tutto il Regno italico. Il Foscolo, che allora negò queste allusioni per salvare i censori che avean concessa la rappresentazione della tragedia, più tardi, nella sua *Lettera apologetica*, vantandosi di essere stato profeta, confessò che in questo passo dell'*Ajace*:

> A traverso le fólgori e la notte
> Trassero tanta gioventù a giacersi
> Per te in esule tomba; e per te sola
> Vive devota a morte.

avea realmente alluso agli apparecchi della spedizione napoleonica in Russia, alla " vanità di Napoleone „ che " si divorò in pochi mesi da settantatremila giovani fortissimi, e tremila agguerriti figliuoli di onesti cittadini e patrizi, divina generazione italiana, rinata dopo venti e più secoli: dalla quale solo era da sperare a ogni caso d'infortunio o di morte del Dittatore, e fra le perturbazioni dell'Europa, un vero principio d'indipendenza „ della patria. Anche di questa tragedia il più severo censore fu l'autore istesso, che non la dètte mai alle stampe. Ma un anno dopo la morte del poeta, nel 1828, essa fu pubblicata dal Lampredi, con le osservazioni critiche che abbiam ricordate!

Nè la proibizione e le critiche furono i soli guai che gli procurò questa tragedia. Per essa il Foscolo fu quasi sul punto di essere esiliato. Ma egli, accorgendosi che quella di Milano non era più buon'aria per lui, se n'andò, dopo otto mesi, in esilio volontario a Firenze. Il Foscolo viveva allora col suo stipendio

di militare, quale era già stato ed era allora. Già tenente onorario dei cacciatori a cavallo della Repubblica Cispadana (1797), egli come capitano, ascritto alla legione Cisalpina, fu ferito nel 99 a Cento, a Forte Urbano, a Novi, e, trovandosi rinchiuso in Genova al tempo del famoso assedio sostenuto dal generale Massena, si segnalò nella presa del forte dei " Due fratelli „. Dopo la resa di Genova e la battaglia di Marengo, aggiunto allo stato maggiore del general Pino, fu in Toscana ed a Milano (1802): poi, due anni, in Francia, nella divisione italiana aggiunta all'esercito francese a Boulogne-sur-mer e a Valenciennes. Andandosene in esilio a Firenze, egli, come soldato del Regno italico, ottenne di percepire mezzo soldo quale capitano, oltre due mila lire di stipendio per l'ufficio ch'egli aveva allora di " correttore delle traduzioni de' componimenti teatrali per la Compagnia dei Commedianti italiani al servizio di S. M. il Re d'Italia „.

La migliore delle sue tragedie, secondo il Foscolo, fu la *Ricciarda* (1813), composta appunto in quel soggiorno di Firenze. Già di moda allora le tragedie romantiche, egli parve cedere a questa solo nel soggetto, medievale: pel resto la sua tragedia è sempre composta sul sistema classico alfieriano.

> Guelfo, figlio del principe salernitano Tancredi, uccide la figliuola Ricciarda e poi sè stesso per non darla in moglie al figlio del proprio fratellastro e competitore nel governo dello Stato, Averardo.

Ma anche in questa si videro allusioni politiche: e più precisamente in Guelfo il " prototipo della politica vendicativa italiana „ e in Averardo " un incendiario „, mentre tutta la tragedia era " una tela intessuta d'impolitica e d'atrocità „. Proibita a Milano: ma poi, sopraggiunto di persona l'autore, " ribenedetta „, fu recitata per la prima volta a Bologna in quell'istesso anno, e fu applaudita nei primi tre atti: ma il resto fu male accolto e per non essersi voluto l'autore mostrare sul palcoscenico e per un incendietto sopravvenuto. Al dramma manca affatto una rappresentazione dell'età storica, cui si riferisce, ed è rinserrata troppo grettamente nel ferreo cerchio delle tre unità, donde gravi sconci e inverisimiglianze nello svolgimento e nei caratteri. Bello solo è il personaggio di Ricciarda, creatura lirica, in cui, per confessione propria, l'autore aveva dipinta la " fisonomia dell'anima „ di due fra le numerose dame amate da lui: Maddalena Bignami e Francesca Giovio. Bei versi lirici anche quelli che i due fratelli nemici si scambiano sull'Italia, che l'un d'essi, ponendo fine all'antico odio tra Guelfi e Ghibellini, vorrebbe unificare: ma non hanno nulla che fare con l'azione drammatica, cui sono forzatamente sovrapposti. Per codeste due sue passioni sovrane, l'amor di donna e della patria, questa tragedia di due infelici innamorati fu sempre cara al Foscolo, che pur riconobbe gravi difetti. Componendola ne avea pianto, e nel 1820, negli ultimi anni della sua vita a Londra ne curò la stampa presso il libraio Murray. Il Foscolo, come poeta drammatico, fu anche di molto inferiore al Monti. Le sue tragedie appena appena hanno qualche pregio di stile, che è più poetico nell'*Aiace*, perchè ispirato da Omero e da Sofocle, ma, per la lingua, più vivace lo stile della *Ricciarda*.

E poichè anche in questa v'era un accenno politico, che pur s'avverò, alla caduta del Bonaparte, si suol dar merito al Foscolo d'essere stato il primo a scriver tragedie con allusioni politiche. Nella via aperta da lui, trovò subito seguaci.

specialmente fra gli amici suoi: tanto è poco vero quel che asserì, al solito malignamente, uno scrittore italiano (Tommaseo) che " la tragedia alfieriana sentenziosa e arida d'affetto era morta col Foscolo ".

Fig. 129. — Giovan Battista Niccolini. Da un quadro di Stefano Ussi nella Pinacoteca di Brera in Milano.

La rovina del colosso napoleonico (1815) fu rappresentata, sotto eventi e nomi mutati, in un'altra tragedia di un suo diletto amico, ed il Foscolo fu quello che la pubblicò, anonima, a Londra nel 1819. Il *Nabucco* (1816) del toscano Giovan Battista Niccolini (1782-1861), ardente repubblicano, nato ai Bagni di San Giuliano (Pisa), ritrae appunto nel protagonista Napoleone, in Mitrane Pio VII, in Arsace il repubblicano Carnot, ecc., e rappresenta la contesa del dispotismo politico col teocratico e con la sovranità popolare. Il Niccolini era stato sino allora grande ammiratore del teatro dei Greci, che avea tradotto in gran parte: le sue prime tragedie (1810-14) erano tratte dalla storia e dalla mitologia greca (*Polissena, Ino e Temisto, Edipo, Agamennone, Medea*). Esse seguono interamente il sistema tragico classico dei Francesi e dell'Alfieri, delle cui dottrine politiche gallofobe e antipapali, come vedremo, il Niccolini fu sempre costantemente arden-

tissimo fautore. Nella *Polissena* (1810), la migliore di queste cinque tragedie, egli ha dell'Alfieri " la purezza del disegno, la semplicità della condotta, la grandezza dei caratteri tutti di prim'ordine, senza confidenti o personaggi oziosi, la forza ed elevatezza del dire, nudrito di pensieri e d'affetti energici, espressi con precisione „ (Sismondi); e forse forse supera il suo maestro nel colore locale.

> Egli immagina che Polissena, toccata nella divisione dei prigionieri a Pirro, ne fosse timida amante riamata. Ma poichè gli Dei negavano ai Greci il ritorno in patria fintanto che la morte di una figliuola di Priamo, sagrificata da mano diletta, placasse l'ombra di Achille; Pirro, dominato dal potere del fanatismo, si trova nel più violento contrasto fra la pietà filiale e l'amore. Finalmente Polissena muore trafitta per mano di Pirro, perchè ella si slancia contro la spada di lui nel momento che questa era per trafiggere Calcante.

Nelle altre tragedie scritte posteriormente il Niccolini seguì, nella scelta del soggetto e nel sistema tragico, piuttosto l'indirizzo del dramma romantico, e fra poco lo ritroveremo appunto fra i tragici di questa scuola.

Fra altri non pochi imitatori della tragedia alfieriana (Antonio Liruti, Agostino Tana, Lorenzo Ruspoli, Francesco Salfi ed altri minori) si presenta più notevole per la sua infelice e breve vita il toscano Francesco Benedetti (1785-1821). Nato a Cortona, e vissuto sempre assai poveramente, amante della libertà e dell'Italia, egli si uccise a 36 anni, quando, dopo la caduta di Napoleone, ritornato l'antico servaggio, si sentì disperato dei casi proprii e di quelli della patria. Nelle prime sue undici tragedie scrisse di aver voluto imprimere " dietro i passi dell'Alfieri orme diverse „: e fra tutte più celebre è il *Druso* (1813), di maniera alfieriana e con allusioni politiche. Se non che anch'egli, come poi il Niccolini ed altri, abbandonò l'Alfieri e seguì la nuova scuola romantica nel suo *Cola di Rienzo* (1851). Ma anche il Benedetti è miglior lirico che drammatico.

Napoleone si è voluto vedere adombrato anche nell'*Arminio* (1804) del nobile veronese Ippolito Pindemonte (1763-1828), fratello minore di Giovanni, poco innanzi ricordato (p. 581), e pur esso amicissimo del Foscolo. Veneto e cavaliere gerosolimitano ei, pur d'animo mite, non potè non vedere senza sdegno lo strazio e lo scempio che l'ambizioso francese aveva fatto di Venezia e di Malta. Il certo è che l'*Arminio* fu concepito proprio nell'anno che Napoleone cedeva all'Austria il Veneto.

> Nell'*Arminio* la ribellione ai Romani, la battaglia di Teutoburgo, la prigionia della moglie e del figlio di Arminio sono un passato. La tragedia si forma sulle parole seguenti di Tacito: " Partiti i Romani cacciato Maroboduo, Arminio bramando di regnare, ebbe avverso i fautori del popolo, che in nome della libertà lo combatterono con varia fortuna; e per tradimento dei suoi congiunti morì „. Il resto è tutto inventato, come nell'*Alzire* e nella *Zaïre* del Voltaire, che aveva tutto finto, fino ai nomi.

Quantunque fosse stato in intime relazioni con l'Alfieri, che aveva conosciuto a Parigi fin dal 1788, il Pindemonte, piuttosto che il sistema tragico alfieriano, seguì pedissequamente il teatro e gl'insegnamenti del Voltaire. Così facendo egli non si allontanava gran fatto nè dal sistema tragico nè dal teatro alfieriano. Abbiamo visto che il sistema tragico dell'Alfieri è quello de' tragici francesi e che fra il teatro del Voltaire e quello dell'Astigiano vi sono più relazioni che non

si creda. Imitò anche, nei particolari, qualche luogo del Corneille *(Horaces)* e di qualche tragico della sua scuola, specialmente il Duché nello *Absalon*, e forse Campistron nella *Virginie*.

Il soggetto principale dell'*Arminio* non è propriamente l'eroe, ma gli amori della sua figliuola Velante, amante riamata di Telgaste, nobile e generoso cavaliere, amico fido ed illuminato di Arminio. Ma costui e la moglie Tusnelda lo prendono ad odiare, quando cominciano a maturare il disegno di farsi re della Germania, perchè Telgaste, che ha sempre in bocca uno dei tre celebri paroloni dell'89: " l'eguaglianza „, è loro d'impaccio. Avverso al disegno dei suoi genitori, è, però, il loro figliuolo, Baldero, che si uccide per non armarsi contro il padre. Arminio, perciò, avvicinandosi il giorno del suo colpo di Stato, lo invia ambasciatore a Roma; ma Telgaste torna improvviso per trucidare il tiranno che, morendo, rinsavisce, e non solo concede la figliuola al suo nemico, ma gli affida la moglie. E così la tragedia finisce come i vecchi melodrammi del 600, con le nozze dei promessi sposi.

Come il suo maestro, Voltaire, il Pindemonte si degnò di imitare il disprezzato Shakespeare, cui pure egli accordò la sua compassione, perchè uomo che " vero genio non ebbe „. Quando Baldero, figliuolo di Arminio, non riuscendo a trarre il padre dalla via della tirannide, si uccide, Telgaste parla ai Cherusci presente il cadavere di Baldero, come Antonio nel *Giulio Cesare* di Shakespeare (od Opimio, l'abbiam visto, nel *Caio Gracco* del Monti) dinanzi al feretro del tiranno, o il futuro Riccardo III, che, nel dramma omonimo inglese, fa fermare la pompa funebre che accompagnava Enrico VI assassinato, e dinanzi alla bara prende a parlare molto similmente ad Antonio. E come Antonio insiste ironicamente sulla frase di Bruto che Cesare è un tiranno, così Telgaste su quella pur ironica " che uom grande è Arminio „. Se non che questa imitazione non ha neanche il merito di esser di prima mano, perchè è fatta attraverso il Voltaire che nella prefazione al *Brutus*, avea levato ai cieli e tradotto in prosa quell'episodio, mentre nel suo *César*, fatto " dans le goût anglais „, ne avea dato una sbiadita traduzione in versi. Ma quel che fecero più impressione nella tragedia del Pindemonte furono i cori, i quali, pur adoperati dai tragici del 500, imitatori del teatro greco, non erano più stati ammessi dai loro successori fino ai ricordati Granelli e Varano (v. pp. 499-500). E appunto da quelli di una tragedia di quest'ultimo, il *Giovanni da Giscala*, che sono in ottonarii e settenarii, il Pindemonte, derivò i suoi. In questi cori, che sono in fine o nel mezzo degli atti, cantano i bardi, cioè quei poeti tutti proprî dell'antica Gallia, che il Klopstock volle regalare anche alla Germania, creando, per ringagliardire il sentimento della nazionalità germanica (1769-1787), un nuovo genere poetico, i così detti *Barditi per il teatro*, formanti una trilogia patriottica di Arminio *(Hermanns Schlacht, Hermann und die Fürsten, Hermanns Tod)*. Con gl'inverosimili bardi il Pindemonte introdusse nella sua tragedia, come il Klopstock nella poesia tedesca, anche la mitologia scandinava: e così nei cori si parla anche di Odino, di Frea, di Thor e delle Valchirie. Benchè povero di poesia e infedele alla storia, e poco originale e mal verseggiato, l'*Arminio* fu assai celebre al suo tempo: l'istesso Alfieri pare mostrasse desiderio di sentirlo prima che fosse pubblicato. Nel 1812 era già giunto alla quinta edizione, cui l'autore avea premessi tre lunghi *Discorsi teatrali*, giudicati degni di premio dall'Accademia della Crusca. Il carattere del protagonista è molto debole:

ha troppa dabbenaggine e credulità. Il buon Pindemonte avrebbe voluto divenire anch'egli uno scrittore tragico con questa ed altre tragedie composte, ma non pubblicate (*Ulisse*, *Eteocle e Polinice*, *Geta e Caracalla*), se non che, come i suoi amici Foscolo e Monti, egli non fu che un poeta lirico.

Lo Shakespeare e la tragedia romantica.

3. Lo Shakespeare, come s'è visto, era stato finora imitato solo parzialmente da Antonio Conti, dal Monti e dai fratelli Pindemonte, rimasti fedeli al sistema tragico francese. Il sistema tragico shakespeariano avea però avuto già prima in Italia ammiratori due poeti melodrammatici ed uno comico: il Metastasio, che, avverso al rigorismo del teatro francese, pure tanto imitato da lui nei particolari, potrebbe considerarsi quale un timido romantico; il Calzabigi, che cercò di indurre l'Alfieri ad avvicinarsi all' " Eschilo inglese „; ed il Goldoni, prima mediocre conoscitore poi entusiasta e coraggioso sostenitore dello Shakespeare, che veniva allora tradotto in prosa italiana in parte, dalla gentildonna veneziana Giustina Renier Michiel, dal milanese Alessandro Verri, compiutamente, in versi da Michele Leoni. Ma chi, fra i critici, ebbe il merito di divulgare in Italia il nome e la grandezza dello Shakespeare fu il Baretti che, difendendolo contro le accuse del Voltaire, lo avea chiamato " uno di quei trascendenti poeti *whose genius soars beyond the reach of art* „ (1), in quel suo coraggioso *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire* (1777), nel quale avea combattuto le pretese unità aristoteliche e il linguaggio convenzionale adoprato dai tragici francesi e italiani, del secolo XVIII.

Ma, con tutti questi ed altri minori ammiratori e imitatori dello Shakespeare, nessuno dei tragici italiani aveva ancora osato di adottare completamente il sistema drammatico shakespeariano fino a che non sorse il nobile milanese Alessandro Manzoni (1785-1873). Questi era vissuto a Parigi quasi cinque anni della sua gioventù (1805-10), assai ben accolto perchè nipote, per parte della madre, di Cesare Beccaria, il celebre autore del libretto *Dei delitti e delle pene*, tanto caro agli Enciclopedisti. Lì aveva avuto occasione di avvicinare, nei ritrovi delle vedove del Condorcet e dell'Helvetius, fra gli uomini illustri, Claudio Fauriel, critico e filologo, seguace della nuova scuola romantica e sostenitore delle ardimentose dottrine promulgate dalla signora di Staël nel suo libro *De la littérature* (1800), ove Shakespeare è predicato " iniziatore d'una nuova èra letteraria, in cui la passione prevalga all'artifizio, il sentimento alla forma, la filosofia malinconica alla contemplazione, il Golgota all'Olimpo „.

Il Manzoni, che fino allora era stato in letteratura, quale amico del Monti e del Foscolo, della scuola alfieriana, fu iniziato dal Fauriel al culto dello Shakespeare e dei suoi imitatori tedeschi, il Goethe e lo Schiller. L'ardore con cui si diede a studiare e meditare i drammi shakespeariani, ci è attestato ancora da alcune sue analisi dell'*Otello*, comparato con la *Zaira* di Voltaire, e del *Riccardo II*. Negli appunti sull'ultima delle tragedie ricordate egli manifestava la sua ammirazione pel sommo inglese, con queste entusiastiche parole: " Mirabili scene! mirabile Shakespeare! Se esse sole rimanessero del tuo divino intelletto, che rara cosa non sarebbero tenute! Ma l'intelletto tuo ha potuto tanto trascorrere per le ambagi del cuore umano, che bellezza di questa sfera diventano comuni nelle tue opere! „.

(1) " Il cui genio vola oltre i limiti dell'arte „.

Frutto di codesti studii amorosi furono appunto le due sue tragedie: il *Carmagnola* e l'*Adelchi*.

Il *Carmagnola* (1816-20), di fatto, costatogli circa due anni e mezzo di lavoro, non ha nessuna relazione col sistema tragico alfieriano. Osservato che tutti i grandi monumenti della poesia son fondati su avvenimenti forniti dalla storia, il Manzoni pensò di drammatizzare la storia; mentre l'Alfieri e i suoi imitatori non avevan chiesto a questa che i nomi dei personaggi e un piccolo intreccio d'un'azione già precipitante alla catastrofe: negando così alle tragedie e il colorito locale e gli accessorii storici o domestici, e ritraendo i caratteri dei personaggi da un lato solo e senza gradazioni e varietà. L'azione drammatica, secondo il Manzoni, doveva consistere in una serie di avvenimenti che nascessero successivamente, nello stesso o in luoghi diversi, gli uni dagli altri: il cui ordine non può essere alterato dal poeta, il quale non può neanche inventare i fatti o le circostanze di essi. Suo ufficio è solo quello di scegliere nella storia quel gruppo di avvenimenti che gli paiono tenuti insieme da ragioni intrinseche e facilmente percepibili, che si compiono in un ragionevole periodo di tempo, e tra cui uno assorge quasi mèta indicata o intravista di lontano: la catastrofe. I personaggi compariscono o scompariscono quando lo svolgimento dei fatti, non il capriccio dei critici, lo richiede. Il poeta compie lo storico, perchè se questi tien conto solo di ciò che gli uomini hanno operato, egli deve scendere nell'animo loro e indovinare quello che han pensato.

Fig. 139. — Alessandro Manzoni. Da un disegno del bgliastro Stefano Stampa, pubblicato nel libro di costui: *A. Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici*. Milano, 1880, vol. I.

Il *Carmagnola* si fonda sur un noto episodio della storia di quel celebre condottiere che, mal ricompensato dei grandissimi servigi resi al Duca di Milano, Filippo Maria Visconti, offrì il suo braccio alla Repubblica di Venezia, a cui il Duca chiedeva pace, e i Fiorentini alleanza, contro il Visconti. Stipulata l'alleanza, il Carmagnola venne eletto capitan generale della Repubblica (1426), e la guerra fu condotta da lui con lodevole vantaggio di questa, quando, per qualche insuccesso e per qualche lentezza, la Repubblica, insospettita, lo richiamò, e, incarceratolo e processatolo segretamente e frettolosamente, lo fè decapitare. Questi i fatti storici che il Manzoni drammatizza. Nel I atto, il Senato veneto accetta le profferte di alleanza dai Fiorentini ed elegge capitano il Carmagnola. Nel II troviamo costui dopo molto tempo, alla vigilia della battaglia di Maclodio, accampato col suo esercito, ben disciplinato, di fronte alle genti ducali, i cui condottieri sono in perfetta discordia. Ma, ottenuta la vittoria, il Carmagnola, contro il volere della Repubblica, restituisce i prigionieri,

secondo il vecchio costume di guerra (a. III). Questo, e il non aver dato il Conte aiuto nè al Trevisano, capitano della flotta veneta, sopraffatto dalle navi nemiche sul Po, nè alla città di Cremona che cade nelle mani degli avversarii; mette in sospetto il Senato che, fingendo di aver bisogno del suo consiglio, invita il Carmagnola a comparire dinanzi a lui (a. IV). Qui egli scopre d'essere stato tradito, e, arrestato e condotto dinanzi al Consiglio de' Dieci e al Tribunale segreto, è condannato a morte. La moglie e la figliuola del Conte, che dimoravano a Venezia ed ansiose l'aspettavano a casa, apprendono il doloroso caso dall'amico Gonzaga. E vorrebbero andar a supplicare i giudici, rammentando quanto il loro caro oprò per Venezia:

... Ah! certo ei non pregò, ma noi
Noi pregheremo!

Ma non è lor concesso se non il " tristo conforto di vederlo „. Straziantissima e più bella di tutte, un vero capolavoro, sebbene storicamente inverosimile, è la scena, ultima, di quell'incontro e dell'estremo addio. Il Conte alla moglie:

Ah! quando
Ti feci mia, sereni i giorni tuoi
Scorrevano in pace: io ti chiamai compagna
Del mio tristo destin: questo pensiero
M'avvelena il morir. Deh, ch'io non veda
Quanto per me sei sventurata!

Ed alla figliuola:

E tu, tenero fior, tu che tra l'armi
A rallegrare il mio pensier venivi
Tu chini il capo: oh! la tempesta rugge
Sopra di te! tu tremi, e al singulto
Più non regge il tuo sen; sento sul petto
Le tue infocate lagrime cadermi,
E tergerle non posso: a me tu sembri
Chieder pietà, Matilde; ah! nulla il padre
Può far per te: ma pei deserti in cielo
C'è un padre, il sai. Confida in esso, e vivi
A dì tranquilli, se non lieti: ei certo
Te li prepara. Ah! perchè mai versato
Tutto il torrente dell'angoscia avria
Sul tuo mattin, se non serbasse al resto
Tutta la sua pietà? Vivi e consola
Questa dolente madre. Oh ch'ella un giorno
A un degno sposo ti conduca in braccio!

Ed all'amico Gonzaga presente:

Se tu riedi al campo,
Saluta i miei fratelli: e di' lor ch'io
Muoio innocente; testimon tu fosti
Dell'opre mie, dei miei pensieri, e il sai.
Di' lor che il brando io nol macchiai con l'onta
D'un tradimento: io nol macchiai: son io
Tradito. E quando squilleran le trombe,
Quando l'insegne agiteransi al vento,
Dona un pensier al tuo compagno antico
E il dì che segue la battaglia, quando
Sul campo della strage il sacerdote,
Tra il suon lugubre, alzi le palme, offrendo
Il sacrificio per gli estinti al cielo,
Ricordivi di me, che anch'io credea
Morir sul campo.

E poichè le donne, al comparire dei soldati venuti ad impossessarsi del Conte, svengono, ei soggiunge:

O Dio pietoso, tu le involi a questo
Crudel momento; io ti ringrazio. Amico,
Tu le soccorri, a questo infausto loco
Le togli; e quando rivedran la luce
Di' lor... che nulla da temer più resta.

Nel *Carmagnola* l'imitazione shakespeariana non fu piena e incondizionata. Dal tragico inglese il Manzoni, pensando che il terreno dovesse conquistarsi a tappe, non accettò tutto: per esempio la confusione del comico col tragico. Eccone, per altro, le imitazioni principali. Dell'angoscioso addio di Otello, che il Goethe avea fatto ripetere ad Egmont nella prigione, par sentire l'eco nelle parole che il Conte pronunzia nella penultima scena:

O campi aperti!
O sol diffuso! o strepito dell'armi!
O gioia de' perigli! o trombe, o grida
De' combattenti! o mio destrier! tra voi
Era bello il morir!

La morte del Carmagnola somiglia a quella del Duca di Buckingham nell'*Enrico VIII*: pur condannato a morte su falsi sospetti, ei muore perdonando i calunniatori, protestando la sua innocenza e raccomandandosi alla memoria degli amici. L'incontro or ricordato del Conte con la moglie ricorda quello del deposto Riccardo II con la regina. Il modo con cui il Senato s'impadronisce del Carmagnola, è, su per giù, quello con cui l'Alto Consiglio fa imprigionare l'Arcivescovo di Canterbury nello stesso *Enrico VIII*. A questa ultima scena son legate strettamente quelle due del *Goetz di Berlichingen* e dell'*Egmont* del Goethe, in cui il Consiglio dell'impero e il Duca d'Alba s'impossessano dei due protagonisti. Ma se dal teatro dello Shakespeare il Manzoni prese tutti questi particolari, è appunto da queste due tragedie storiche del Goethe, che egli desunse principalmente la sua riforma drammatica, il cui principal domma è, come abbiam veduto, che la storia sia la unica e più cospicua fonte dell'ispirazione poetica. E della storia il Manzoni ebbe senso assai vivo e sicuro, e ne fu indagatore paziente, diligente, perspicace. E forse al *Carmagnola* nocque appunto l'eccessiva ossequenza alla storia. A modificare i criterî artistici e letterarî di lui ebbe pure molta efficacia un altro libro tedesco: il *Corso di letteratura drammatica* (1809) dello Schlegel, di cui il Manzoni, che fu schiettamente e deliberatamente romantico solo nella dottrina drammatica, accettò quasi tutti gl'insegnamenti. E, così, " il poeta lombardo fece in letteratura quel che ai nostri tempi è stato fatto in politica: ruppe l'ormai sterile alleanza con la sorella latina, e strinse la mano a quella giovane e balda nazione che al di là del Reno aveva levato il vessillo d'un'arte novella „ (Scherillo).

Non mancano anche relazioni fra l'*Egmont* ed il *Carmagnola*. Questo può dirsi un fratello di quello " nelle condizioni storiche e nelle qualità morali dei precipui personaggi, nei motivi onde le parti avverse vengono al cozzo, nel carattere segnatamente del protagonista, nella peripezia e nella catastrofe, nella fedeltà storica delle dipinture di uomini e di cose, e in tutti quei modi adoperati a conciliare essa fedeltà con le nuove idee di arte ... " Da una parte, una protesta politica, la quale, ad abbattere tutto ciò che le potesse dare ombra, adopera gli accorgimenti e i modi più biechi, dall'altra, un guerriero che parla franco e che procede sempre a viso aperto „. " Nella tragedia tedesca, quelle due forze avverse sono rappresentate dalla tirannia spagnuola e da Egmont; nell'italiana dal Senato di Venezia e dal Carmagnola. Quanta affinità e somiglianza, anche per la natura stessa delle cose, è nell'una e nell'altra tragedia fra il principio, il pro-

gresso e la fine di quella lotta! Quanta specialmente nella scena dove l'eroe, sotto l'usbergo della propria coscienza, si presenta all'avversario, che lo aveva chiamato sotto colore di consultarlo intorno a cose di gran momento, ma in fatto col proposito di mettergli le mani addosso, come appunto fece! „ (Zumbini).

Il Goethe aveva conosciuto il Manzoni a Milano nel 1820, recandovisi col granduca di Weimar: e d'allora in poi, come vedremo, egli mostrò sempre un grande interesse pel più grande dei romantici italiani. Il *Carmagnola*, uscito alla luce, era stato fieramente criticato dal periodico milanese la *Biblioteca italiana*. Il Goethe prese subito le difese della tragedia, dandone un largo esame critico nel suo periodico *Ueber Kunst und Alterthum* di Stuttgart (m. 35 segg.). Egli, proponendosi di voler " promuovere un sistema di poesia che trovava molti avversarii in Italia, e non poteva non trovarne alcuni in Germania „, fa un minutissimo riassunto della tragedia, e la giudica " produzione, nella quale tutto è eccellente, eminente: tutto assolutamente giustificato e invulnerabile a qualunque obiezione: tutto è cospirante a formare compiutamente un gran quadro della umana natura: tutto diretto a sdegnare le parti deboli della umana sensibilità, e ad eccitare emozioni gravi e profonde: tutti i dettagli costantemente nobili, eleganti e corretti: tutte le sentenze ed i versi d'inarrivabile perfezione; tutto lo stile ammirabile in guisa che l'aggiungervi, sottrarvi o mutarvi parola sarebbe impossibile „. Finalmente, conchiude, in essa " non v'è da scoprire nè l'ombra pure di un solo difetto „.

Più tardi, questi elogi del Goethe furono mostrati eccessivi dal Foscolo, esule volontario a Londra, in un articolo sulla *Nuova scuola drammatica* pubblicato nel *Foreign Quarterly Review*. Egli, in nome della disprezzata scuola alfieriana e della sua Venezia trattata un po' male in quella tragedia, assalì fieramente il Manzoni, che pur avea amato e stimato da giovane, quand'era alfieriano. Egli mostrò specialmente che il Manzoni avea fatto assai male uso della storia. " Per esaltare il carattere del suo eroe che non è eroe da storia e tanto meno da tragedia egli non aveva aggiunto tratti ideali, ma solo attenuate le sue volgari e odiose fattezze „. In quanto a Venezia egli le aveva sottratto quel tanto di grandezza reale e di dignità, che la storia assegna ai Veneziani di quell'epoca. Conchiudeva che questa tragedia storica non era immune di gravi errori sulla storia veneziana: che l'ufficio dello storico e del poeta non possa andare mai d'accordo; e che, così, il *Carmagnola*, tanto lodato dal Goethe, finiva per essere " una meschinissima produzione „. Il Manzoni aveva diviso i personaggi del *Carmagnola* in ideali e reali. Il Goethe gli fece notare la inutilità di questa distinzione in un'opera di arte: ma il Manzoni la mantenne sempre nelle altre edizioni di quella tragedia, e mostrò di persistere nella stessa idea nella prefazione alla sua seconda tragedia, l'*Adelchi* (1820-22), ch'egli inviò, stampata, al Goethe, trascrivendovi sul frontespizio le affettuose parole che Ferdinando, figliuolo del Duca d'Alba, rivolge al protagonista, nell'atto V dell'*Egmont* (v. la fig. nella pag. seg.).

Ma nell'*Adelchi* il Manzoni non si tenne così strettamente fedele alla storia. L'argomento anche più grande e più tragediabile, è la lotta dei Franchi e dei Longobardi, e la caduta di questi (772-774): ed è tolto, anch'esso, dalla storia nazionale, l'ultimo periodo longobardo, che il poeta illustrò, oltre che con le *Notizie storiche* premesse al *Carmagnola*, con un *Discorso sopra alcuni*

punti della storia longobardica in Italia, ove mostrò che se lo spirito storico del dramma, " in molti punti era affatto opposto a quello delle più riputate storie moderne „, ciò era effetto di studi e ricerche proprie, che gli davano anche il mezzo di affermare, fra l'altro, che gl Italiani non avevano mai formato un sol popolo coi loro oppressori.

Ermengarda, figliuola di Desiderio e sposa di Carlo Magno, ripudiata da costui, se ne ritorna presso il padre, e va a rinchiudersi nel monastero di Brescia, fondato dalla madre e retto dalla sorella. Intanto a Desiderio e ad Adelchi, che meditano la vendetta, si presenta un legato di Carlo che impone ai due re longobardi o il pronto abbandono delle terre date da Pipino al papa ed occupate da essi, o la guerra. I Longobardi accettano la guerra, mentre parte di essi, con a capo Svarto, cospirano e si dànno al re francese (a. I). Questi, già sceso in Italia, e nella valle di Susa, era per ritornarsene indietro, avvilito per non poter superare le Chiuse (mura, bastite, torri allo sbocco di quella valle) e dal rimorso di aver ripudiata Ermengarda, che l'insegue come un fantasma; quando Martino, diacono di Ravenna, gli addita un sentiero per sorprendere alle spalle i Longobardi (a. II). I quali sorpresi, e perchè non preparati in quel luogo e perchè in parte d'accordo col nemico, si sbandano e con loro fuggono Desiderio e Adelchi. Per sostenere l'ultimo sforzo contro i Franchi, quegli ripara a Pavia, questi a Verona (a. III). Intanto, mentre nel convento di Brescia la povera Ermengarda muore di dolore, Pavia cade, per un nuovo tradimento, nelle mani di Carlo (a. IV). A Verona è per succedere lo stesso, e allora Adelchi permette al duca di quella città di patteire la resa, e, accompagnato da pochi, tenta di fuggire a Bisanzio: ma, sorpreso dai nemici e costretto a combattere, è ferito mortalmente. Condotto innanzi a Carlo, a cui Desiderio s'era già presentato per implorare la salvezza del figliuolo, muore chiedendo e ottenendo dal re franco una mite schiavitù pel padre.

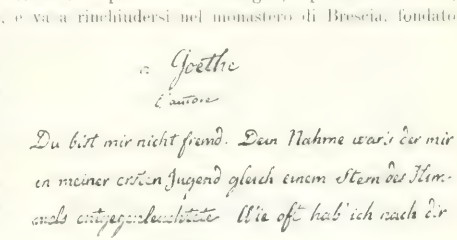


Fig. 131. — Dedica del Manzoni al Goethe di un esemplare del-l'*Adelchi* 1822, conservato nel Museo goethiano di Weimar.[1]

L'*Adelchi* e il *Carmagnola*, nelle due rappresentazioni fattesene a Firenze (1828) e a Torino (1843), mostrarono a sufficienza quel che l'autore istesso sospettò e i critici confermarono: la totale mancanza dell'effetto drammatico. Se non che l'*Adelchi*, la cui ispirazione dovè essere raffreddata dalla lunga e minuta preparazione erudita, è certamente superiore al *Carmagnola*, pur mancando di molto movimento e vigore drammatico. Il protagonista, addirittura un personaggio ideale, o, come dice l'autore, " un carattere inventato di pianta, e intruso tra i caratteri storici „, è troppo umanitario e cristiano, per appartenere al secolo VIII.

[1] « Tu non sei per me uno straniero. Il tuo nome nella mia prima giovinezza mi splendeva alla vista come una stella del cielo. Oh quante volte ho ascoltato attentamente quando si parlava di te! Quante volte ho domandato di te! » (Zumbini).

[2] Vedi C. Previtali, *Storia dell'Adelchi*.

Esso ha qualche cosa del Marchese di Posa: nè può dirsi strettamente protagonista, perchè egli non ha nessuna efficacia sugli avvenimenti, ma li subisce. Più vivace è la figura della infelice Ermengarda, ma essa non entra per nulla nell'azione. Più consentanei ai loro tempi ed alla storia sono Desiderio e Carlo, ma meglio riuscito quest'ultimo: perchè, per attribuire ad Adelchi il meglio delle qualità eroiche, l'autore dètte meno risalto e calore a Desiderio. Quella del traditore Svarto è forse la figura più drammatica. L'*Adelchi* fu subito tradotto in tedesco dallo Streckfuss, come il *Carmagnola* lo era stato dall'Arnold.

La tragedia del Manzoni si differenzia dalla tragedia greca e dall'alfieriana anche perchè nel dramma antico " è rappresentata la lotta dell'uomo col fato, in quella dell'Alfieri la lotta degli oppressi con gli oppressori e della libertà con la tirannide: mentre nella manzoniana il contrasto dell'uomo con l'idea del dovere morale e religioso, e la vittoria e l'apoteosi di questo nel contrasto degl'interessi e delle passioni umane ". Naturalmente, come lo Shakespeare e i suoi imitatori tedeschi, il Manzoni volle che la passione avesse tutto il tempo di svolgersi, innanzi agli spettatori, nel suo divenire, in varie epoche, non tenne in nessun conto le due famose unità di tempo e di luogo, così dette aristoteliche, che avevano inceppato per tanti secoli i tragici italiani e francesi. Di queste ridicole unità il Manzoni, continuando l'attacco del Baretti, discorse nel 1823 in una lunga lettera, in francese, diretta allo Chauvet, che in un articolo sul *Carmagnola*, pubblicato nel *Lycée*, avea difeso le due unità in nome dell'unità d'azione e della coerenza dei caratteri. La *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* fu pubblicata dal Fauriel, con la sua traduzione delle due tragedie, la prima delle quali l'autore aveva dedicata a lui, l'altra alla propria consorte, Enrichetta Luigia Blondel, giovinetta sedicenne, di origine ginevrina, che avea sposata fin dal 1808. Le tragedie manzoniane, tradotte in francese anche da altri, e tanto stimate dal Sainte-Beuve, dovettero avere un'influenza sulla riforma drammatica di Victor Hugo, che, quattro anni dopo la lettera manzoniana allo Chauvet, pubblicava il suo *Cromwell*.

Non una novità, come fu affermato, ma una delle bellezze di prim'ordine che possegga la poesia moderna, a giudizio del Goethe, sono in queste due tragedie i tre cori lirici, " destinati ", secondo l'autore, " alla lettura ". Essi dovevan star da sè, non legati all'azione, come i cori della tragedia greca, ed essere " più lirici, più variati, più fantastici ", " come la personificazione dei pensieri morali che l'azione ispira ", e " l'organo dei sentimenti del poeta ". Avevano perciò il vantaggio di riserbare a costui un cantuccio ov'egli potesse parlare in persona propria, diminuendogli così " la tentazione d'introdursi nell'azione e di prestare ai personaggi i propri sentimenti ".

L'unico coro del *Carmagnola* (in istrofe di otto versi decasillabi, piani e tronchi), scritto, poco prima della rivoluzione del 1821, spicca tutto patriottismo e porta impressa l'ira degl'Italiani minacciante di erompere contro lo straniero. Il quale vien dal poeta mostrato ai suoi concittadini, come affacciantesi dalle Alpi, contante con gioia crudele gl'Italiani che si sono uccisi tra loro, e accingentesi a scendere per soggiogarli tutti. Il primo coro dell'*Adelchi* (in istrofe di sei versi dodecasillabi, piani e tronchi), vastamente concepito, e pieno di sublimità, è il più schiettamente storico, nonostante che il poeta vi faccia sentire la sua voce di uomo moderno. I servi

volghi italiani son ivi rappresentati come riscossisi al rumore e al frastuono dei due popoli stranieri, lottanti fra di loro, e poi l'uno vittorioso, l'altro sconfitto e fuggente. Gl'Italiani mirano con gioia la vittoria dei Franchi e la fuga dei signori longobardi, perchè sperano giunto il termine del loro duro servaggio. Ma il poeta osserva esser vana ogni loro speranza di liberazione, chè i vincitori, avendo sofferto tanti disagi e pericoli, divideran certo coi Longobardi, assoggettatisi a loro, le ricchezze e gli schiavi italiani. Questi, così, avranno sul collo non più una, ma due genti straniere:

E il premio sperato, promesso a quei forti,
Sarebbe, o delusi, rivolger le sorti,
D'un volgo straniero por fine al dolor?.....
Il forte si mesce col vinto nemico.
Col novo signore rimane l'antico;
L'un popolo e l'altro sul collo vi sta.
Dividono i servi, dividon gli armenti;
Si posano insieme sui campi cruenti
D'un volgo disperso che nome non ha.

Il coro per l'Ermengarda morente, in cui il Manzoni ritrasse la sua " verginale „ consorte, la Blondel, è imitato, come tutta la pietosa scena che vi si riferisce (IV, 1), da quella bellissima di Caterina d'Aragona nell'*Enrico VIII* di Shakespeare, e non è inferiore a questa. Ha " somma spontaneità di concezione, perfetta fusione del reale con l'ideale; lo stile, senza la menoma asprezza, una forma plastica e un'armonia che suona nell'anima in pieno accordo con tutto il resto. La figura della morente è sì bene idoleggiata tanto nei suoi affetti, quanto nelle esteriori movenze, che resta in mente come un incancellabile tipo di donna „.

Il maggior pregio dell'*Adelchi* sono i due cori ed altri parecchi brani perfettamente eseguiti. È stupenda la descrizione (II, 3) che il diacono Martino fa a Carlo Magno del suo passaggio attraverso le Chiuse alpine. Essa spira un profondo sentimento della natura silenziosa e selvaggia delle montagne, tra le foreste intatte, gli ignoti fiumi, le valli senza sentiero, ove tace ogni voce che non sia

Lo scrosciar dei torrenti, o l'improvviso
Stridir del falco, o l'aquila, dall'erto
Nido spiccata sul mattin, rombando
Passar sovra il mio capo, o, sul meriggio,
Tocchi dal sole, crepitar del pino
Silvestre i coni.

Insomma, così nell'*Adelchi* che nel *Carmagnola* sono più pregi lirici che drammatici; nè per esse il Manzoni può dirsi un gran poeta drammatico. Per questa sua scarsa disposizione al genere e per l'avversione che acquistò dopo, contro " i componimenti misti di storia e d'invenzione „ egli, forse, lavorato qualche tempo intorno ad uno *Spartaco*, di cui ci rimangono solo alcuni frammenti, rinunziò al teatro. Le tragedie del Manzoni, più semplici si può dire di quelle dell'Alfieri, prive come sono di qualsiasi intreccio, possono considerarsi come tante scene storiche, abilissimi quadri, disposte in ordine cronologico e riattaccate abilmente ad un'unica azione.

Egli, però, pur non creando un vero teatro, aprì una nuova via alla drammatica nazionale. E l'*Adelchi*, in ispecie, ebbe grande efficacia sui drammaturghi italiani della scuola romantica: ma nessuno di essi seppe trarre un grande partito dalle innovazioni introdotte dal maestro.

Secondo il sistema della scuola romantica, seguìto però timidamente, son dettate quasi tutte le tragedie di un altro fedele amico del Foscolo, Silvio Pellico (1789-1854), nato a Saluzzo (Piemonte), che fra poco rivedremo prigioniero

politico dello Spielberg e popolarissimo autore delle *Mie prigioni*. Poichè in Italia la tragedia romantica è sempre storica e nazionale, esse hanno per argomento fatti della storia italiana del medio evo, e non son sottoposte alle unità di tempo e di luogo. Più celebre, per il soggetto dantesco e per allusioni politiche, sebbene meno perfetta di tutte le altre per la verità storica falsata o trascurata, e di tono alfieriano, fu la popolarissima *Francesca da Rimini* (1812-18), scritta dopo una dimora in Ravenna, che è così piena di ricordi del grande poeta. Essa deve gran parte della sua celebrità ai patriottici versi, posti in bocca a Paolo:

Per te, per te che cittadini hai prodi,
Italia mia, combattero, se oltraggio
Ti moverà l'invidia. E il più gentile
Terren non sei di quanti scalda il sole?
D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia?
Polve d'eroi non è la polve tua?

Questi versi ricordan quelli che il Foscolo fa dire a Guelfo nella *Ricciarda* (v. p. 588), alla quale la *Francesca da Rimini* si riattacca anche perchè con essa il poeta piemontese continuava, per parte sua, un disegno dell'amico lontano, di una serie di tragedie di storia medievale, iniziato ma poi abbandonato al suo partire d'Italia. Il Foscolo però aveva consigliato l'amico a bruciare la sua tragedia, ma la *Francesca*, e per la squisitezza dei sentimenti e per le tirate patriottiche, e perchè rappresentata da due celebri attrici, la Carlotta Marchionni e la Ristori, entusiasmò italiani e francesi e fu tradotta in inglese dal Byron. Più tragica nelle situazioni, e migliore, è la seconda sua tragedia, l'*Eufemio di Messina* (1820), fondata sulla storia dei Musulmani in Sicilia (825-830).

> Una giovanetta si fa monaca perchè non ha potuto sposare l'uomo che ama; e quando costui viene, per amor di lei, a far guerra alla sua patria, essa lo uccide per ubbidienza ai suoi superiori ed alla sua famiglia.

Avendo anch'essa colore e calore patriottico, fu proibita dalla polizia austriaca. Di tutte le tragedie, scritte poi, durante e dopo la sua prigionia a Venezia e nello Spielberg (1820-1834), soltanto l'*Ester d'Engaddi* e l'*Iginia d'Asti* (1821-31) hanno nella costruzione e nella condotta, alcun poco di vigoria drammatica. Le altre (*Gismonda da Mendrisio*, *Leoniero da Dertona*, *Ermelinda*, *Tommaso Moro*), nonostante una certa enfasi, sono povere d'azione e fiacche nell'intreccio e nella verseggiatura, e hanno tutte meno poesia e uno scopo morale più visibile. Evidentemente esse risentono della condizione fisica e morale dell'autore che, dopo 10 anni di dura prigionia, per l'aspro monito delle sventure, come il Manzoni per influenza della moglie, era divenuto ardente cattolico. Nella sua gioventù il Pellico s'era pur "lusingato di potere un giorno occupare un seggio non molto lungi da Alfieri ... che nelle prime sue tragedie seguì nel tono, nelle situazioni (Enzo nel *Leoniero da Dertona* riproduce il Timofane del *Timoleone*) e nella semplicità dell'azione: ma dopo il 1834, per la mala accoglienza ottenuta dal suo *Corradino*, abbandonò del tutto le scene. In generale i suoi drammi (in tutto dodici con il *Bozzio*, la *Laodamia*, il *Turno* e l'*Adelia*, pubblicati di recente) per loro argomenti hanno un interesse meno che nazionale, temperati nella pittura dei caratteri e delle passioni, semplicissimi negl'intrecci,

difettano sopratutto di alti spiriti tragici e di profondi concetti, e di carattere storico, ed hanno soli pregi, tenerezza d'affetti, malinconia temperata e dialogo naturale senza artifizii e durezze.

Anche dalla storia medievale e moderna italiana tolse i soggetti delle sue tragedie del secondo periodo il ricordato Giambattista Niccolini, facendo pure egli particolari studi per rappresentare i tempi, gli eventi, i costumi secondo la verità storica. Il passaggio però dai soggetti antichi ai moderni fu in lui lento e graduale. Pare quasi ch'egli a malincuore cedesse al movimento romantico ormai generale in Europa: nè mai si schierò decisamente fra i seguaci di esso, nè ne adottò mai pedissequamente le teorie. Il primo passo decisivo che fece verso la nuova scuola fu l'*Antonio Foscarini* (1823-1827), in cui accenna a voler conciliare le due scuole. Già prima del *Nabucco*, che abbiam veduto (p. 589) dramma politico, allieriano e foscoliano, egli s'era limitato a scegliere un soggetto non classico nella *Matilde* (1814-15), imitata dal *Douglas* (1755) del tragico inglese Gio. Home che, fra le tragedie inglesi, ha un luogo di mezzo tra il sistema romantico ed il classico: ma il Niccolini, aggravando la mano, la ridusse alle forme classiche più assolute

> L'argomento del *Foscarini* fu tolto da una novella poetica di Ippolito Pindemonte. Il Foscarini, una notte, sul punto di esser sorpreso in un innocente colloquio coll'antica sua fidanzata Teresa Navagero, sposata poi per volere del padre all'inquisitor Contarini, salta nella vicina casa dell'ambasciatore spagnuolo, ove il trovarsi di notte era colpa da scontarsi con la pena di morte. Il Foscarini si lascia gettare in carcere, e giudicare dal doge, il proprio padre! Costui, sicuro dell'innocenza del figliuolo, fa tutto quello che può, ma non riesce a cavargli di bocca il segreto. Antonio soffre, piange, ma resiste: preferendo morire: e quando la Contarini, per salvare l'innocente, svela tutto, il Foscarini era già stato trucidato.

Come nel *Carmagnola*, anche qui la politica di Venezia, e specialmente l'Inquisizione veneta, è rappresentata a neri colori. Ma il Niccolini sotto di essa voleva rappresentare la polizia austriaca: e il Metternich se n'accorse bene. Nè egli aveva tutti gli scrupoli storici del Manzoni: anzi mostra di non conoscere bene le magistrature, le leggi, i costumi della Repubblica. Del resto il dramma artisticamente è povera cosa. L'orditura, il dialogo, i caratteri, l'originalità furono severamente criticati fin dal suo apparire. Si volle anche malignamente vedere in esso una imitazione di un dramma francese di V. Arnauld, *Blanche et Moncassin ou les Vénitiens*. La rappresentazione dell'altra sua tragedia politica, il celebre *Giovanni da Procida* (1817-1830), fu addirittura un avvenimento politico, e per le speranze vivissime nutrite allora dagl'Italiani, e per l'amor patrio che spira, e perchè considerato come protesta alla tragedia di Casimiro Delavigne, *Les Vêpres siciliennes* (da cui tolse pur qualche verso), ove gl'Italiani erano rappresentati come un popolo di traditori. Ma il lavoro, com'opera d'arte, riuscì anch'esso mediocre. Grave errore in questa tragedia è che l'elemento politico, cioè la congiura e la sollevazione dei Siciliani, occupi un posto accessorio in luogo del principale, che invece è stato tutto ceduto all'elemento privato, cioè ad un avvenimento domestico della famiglia del Procida. Questi, dunque, nella tragedia viene a rappresentare una parte del tutto secondaria.

Imelda, figlia del Procida, è maritata segretamente ad un francese, Tancredi, dal

quale ha avuto anche un figlio. Tornato inaspettatamente, il Procida scopre questa tresca e, contemporaneamente, che Tancredi sia figliuolo della propria moglie violentata dal suo maggior nemico, il francese Eriberto. Per nascondere queste nozze incestuose egli chiuderà la figliuola in un convento di Pisa e Tancredi nel suo castello, per farlo fuggire nel giorno dell'insurrezione. Ma Imelda, mentre s'accinge a partire, è trattenuta da' Francesi che invadono il castello del Procida. Tancredi si nega di rivelare il Procida al capo dei Francesi, che perciò vuol condur seco Imelda, ma è ucciso dal Procida; mentre Tancredi è trucidato da uno dei congiurati, che lo crede mentitore nel dirsi marito di Imelda. Nel morire, Tancredi apprende d'esser fratello d'Imelda.

La tragedia è tutta fondata su misteri, mezzi da commedia, quindi situazioni poco chiare e mancanza assoluta di caratteri. Manca affatto anche il colore locale, la commozione delle passioni popolari, il contrasto fra oppressi e oppressori. " Non v'ha momento nella tragedia che ci mostri la condizione della Sicilia durante la dominazione angioina. Udiamo i personaggi querelarsi ed imprecare durante gli atti, li udiamo favellare sempre d'una grande sciagura che li opprime, ma invano chiediamo dove sia questa sciagura. Quando la catastrofe arriva a por fine alla tragedia, lo spettatore non n'è commosso, come di spettacolo grande e impreveduto. Esso non può unirsi con Giovanni da Procida nel suo odio contro una gente che non conosce, non può quasi comprendere l'importanza dell'opera da lui compiuta, perchè non ne ha visto, si può dire, che la superficie. Lo Schiller, che rappresentava nel *Guglielmo Tell*, anch'egli, la giusta e terribile vendetta di un popolo contro il proprio oppressore, evitò questo difetto, preparando la catastrofe con una sequela di fatti proprii, a mostrare lo stato della popolazione svizzera a quei tempi „ (C. Tenca). Nel *Procida*, invece, manca affatto la lotta che domina sovrana nel dramma tedesco, e che dà all'azione quell'aspetto di verità che il poeta italiano non ha saputo conseguire. Il Niccolini rimpicciolì la grande rivoluzione, che ci appare pur così poetica e interessante, anche dopo che la critica moderna, togliendole dattorno tutto il leggendario, mostrò quale meschina parte vi avesse preso il Procida. Ed ebbe torto il Niccolini a voler difendere il suo eroe in una meschina sua storia del *Vespro siciliano*. De' versi del *Procida* riman famoso quello che, diretto nella tragedia al popolo francese, si rivolgeva in realtà contro l'austriaco:

Ripassi l'Alpi e tornerà fratello!

Di fatto, dopo la terza delle otto recite ch'ebbe questo dramma, l'ambasciatore austriaco a chi gli parlava della poco buona impressione che avea dovuto riceverne l'ambasciator francese, rispondeva col celebre motto: " l'indirizzo è per lui, ma la lettera è per me! „.

Dopo il *Lodovico Sforza* (1834), tragedia classicheggiante, ma pur essa proibita fino al 1847, perchè sferzava la viltà degli Italiani nel curvarsi all'oppressione straniera: dopo le romantiche *Rosmunda* e *Beatrice Cenci* (1838), imitata questa da quella dello Shelley; il Niccolini pubblicò l'*Arnaldo da Brescia* (1837-43), che destò anche più rumore del *Procida*. Esso è scritto contro il partito politico italiano dei neoguelfi, numerosi specialmente in Lombardia e in Toscana, fra cui qualcuno intimo del poeta, che voleva la redenzione d'Italia per opera del

papa. Ghibellino e antipapale ostinato sino alla morte e discepolo di Dante e di Alfieri, il Niccolini volle rappresentare nell'*Arnaldo* la lotta dei tre partiti politici del secolo XII: Guelfi, Ghibellini e Popolo, personificati nell'imperatore Federigo, in papa Adriano ed in Arnaldo.

Nel I atto Arnaldo è a capo di una sommossa popolare contro i cardinali romani ed il nuovo papa, Adriano IV, un monaco inglese. Nel II v'ha un abboccamento tra il pontefice ed Arnaldo, che lo rimprovera d'essere:

Vicino al tempio, ma lontan da Dio...
Perchè qui cerchi impero, e poco in cielo
Molto stai sulla terra? Ahi! mal si grida
Nelle vostre preghiere: " Il core in alto! "
Siete sempre quaggiù: perchè la spada
Al pastorale unisci, ove sia tanta
L'onnipotenza delle tue parole?
Cristo non volle che alla sua difesa
Il ferro si snudasse, e tu di Pietro
Solo quest'opra ch'ei dannava imiti.

Non s'intendono, e Arnaldo, ritornato al popolo insorto, lo conduce contro le milizie pontificie, comandate dal cardinale Guido, che rimane ucciso e deposto dai suoi sulle scalinate di S. Pietro. Il papa esce e pronunzia l'interdetto a tutto il popolo, che indietreggia, mentre le donne cadono ginocchioni e le campane suonano a morto. Arnaldo si rifugia nella campagna romana, e qui sta per cadere nelle mani di un monaco traditore, quando è liberato da un suo discepolo, Ostasio, conte di Campagna. Intanto Federigo Barbarossa con i suoi Tedeschi e i principi italiani, che lo han chiamato, s'accosta a Roma. Gli vanno incontro Adriano, che gli chiede di domare i ribelli, ed i Legati romani che gli offrono il governo di Roma, liberata dai preti. L'imperatore scaccia i Legati, e col papa s'avanza contro Roma, e vince. Qui la moglie di Ostasio si presenta al pontefice a rivelargli che Arnaldo è nascosto presso suo marito, per cui implora il perdono. Ma poichè Ostasio è il più superbo nemico dell'impero, l'imperatore se ne impossessa: e così fa il papa d'Arnaldo, che vien rinchiuso in Castel Sant'Angelo. Il popolo ribelle viene massacrato dai Tedeschi. E Arnaldo, non volendo abiurare l'eresia, è bruciato e le sue ceneri gettate nel Tevere, perchè il popolo non ne possa fare un santo od un martire.

L'*Arnaldo* è, più che una tragedia, un poema, chè in esso manca affatto la materia drammatizzabile. Arnaldo, quale ce lo rappresenta la storia ed il Niccolini, non è un uomo di stato, quale dovrebb'essere quando entra in un'azione drammatica: ma un visionario, un fanatico, cioè un personaggio che non può essere mai un protagonista di una tragedia. Oltre a ciò il protagonista del Niccolini non è l'Arnaldo storico del secolo XII, chè questi sarebbe stato ridicolo se, come il suo omonimo della tragedia, al popolo medievale che grida " viva chi vince „, avesse parlato di giustizia e leggi: e voluto persuadere il papa a deporre il potere temporale. L'Arnaldo della tragedia che fa lunghi ragionamenti, parla del martirio e di libertà, vitupera i vescovi, rammenta ai Romani le loro glorie, è il Niccolini con le sue teorie politiche antipapali del secolo XIX. Il Niccolini fu uno dei più grandi italiani del suo tempo, ma non un gran poeta. Le sue idee assumono presso di lui qualche cosa di vago e d'indefinito che gli impedisce di formare dei caratteri, senza dei quali non vi può essere tragedia. Poema più che dramma è giudicata pure l'ultima sua tragedia, il *Filippo Strozzi* (1847), che riguarda la caduta della repubblica fiorentina e il sorgere del principato mediceo. È noto che il celebre banchiere ed uomo di stato fiorentino per non cader vittima dell'inesorabile vendetta di Cosimo I, si uccise.

Fra i minori tragici romantici, autori cioè di tragedie storiche medievali, son degni di un breve ricordo Eduardo Fabbri, Luigi Carlo Tedaldi Fores e Carlo Marenco. Tutti e tre cominciarono come tragici della scuola dell'Alfieri e finirono come seguaci del Manzoni.

Il Fabbri (1778-1853), di Cesena, murattiano e ardente patriota, fu condannato al carcere perpetuo nel 1825, ridottogli poi a dieci anni: ma poi fu rimesso in libertà nel '31. Egli è anche autore di una *Francesca da Rimini* (1801), di dieci anni anteriore a quella del Pellico, ma pubblicata dopo, e giudicata da alcuni migliore nell'ordito, nella condotta dei caratteri. Ma più celebre fra le sue dodici tragedie, alcune delle quali ancora inedite, sono *La Stefania* (1822-24) e *I Cesenati del 1377* (1835-43). Il Fabbri, anche ammiratore dello Shakespeare, tiene, come il Niccolini, una via di mezzo tra i romantici e i classicisti.

Il cremonese Tedaldi Fores (1793-1829), uno dei più ferventi romantici, dopo una *Canace* (1816), tragedia alfieriana, entrò nella nuova scuola drammatica con la mediocre *Beatrice Tenda* (1825). Di questa e della *Francesca* del Fabbri, il Foscolo scriveva esser tragedie di due uomini " d'ingegno felice e coltissimo, ma non creati per esser mai poeti ... Il Goethe, però, che nel *Kunst und Alterthum* (v, 176, vi, 164) passava in rassegna le *Meditazioni poetiche sulla mitologia difesa da V. Monti*, del Tedaldi Fores, pare che ne apprezzasse la *Beatrice*. Altre sue tragedie, pur corredate, secondo l'uso romantico, di notizie storiche e disquisizioni letterarie, sono il *Bondelmonte Bondelmonti* (1824) e *I Fieschi e i Doria* (1826).

Vissuto lontano dalla politica, il Marenco (1800-1846), nato a Cassalnovo nella Lomellina, entrò nella schiera dei romantici con un nuovo *Buondelmonte e gli Amidei* (1828), la migliore delle sue tragedie. Accettando l'ampio svolgimento e l'abolizione delle unità di tempo e di luogo della nuova scuola, rimase fedele all'Alfieri nell'arte di formare, avviluppare e sciogliere l'intreccio. Prima del Niccolini il Marenco aveva scritto un mediocrissimo *Arnaldo da Brescia* (1834). Delle posteriori sue tragedie, in tutto quattordici, o meglio drammi famigliari, solo la *Pia de' Tolomei*, una fusione della Lucrezia romana con la biblica Susanna, ebbe una certa popolarità. Di soggetti danteschi, come questo, egli drammatizzò anche un *Corso Donati* e *Il Conte Ugolino*.

Un nuovo dramma romantico sui *Vespri siciliani* fu scritto dall'abruzzese Pasquale de Virgilii (1812-76), nato a Chieti, ma vissuto a Londra, a Parigi, in Oriente. Lo stesso Niccolini confessava questi *Vespri* esser stati trattati " in un modo più largo „ del suo *Procida*. Prima di questo il De Virgilii aveva scritto altri due simili grandi drammi storici, il *Masaniello* (1840), e il *Cola da Rienzo*. Tutt'e tre assieme essi formano una trilogia, in cui è rappresentata la rivoluzione popolare, quella degli affamati: la rivoluzione aristocratica, quella degli ambiziosi: la rivoluzione letteraria, quella dei letterati. Sono tre drammi storici a grandi proporzioni, alla Shakespeare come l'intendeva l'autore, cioè fortemente esagerati, con l'azione eccessivamente allargata, e l'unità di luogo e di tempo interamente sparite, perchè quei drammi comprendono non una sola grand'azione, ma tutt'i fatti legati ad essa. Il popolo apparisce anche fra gli attori e vi sono più protagonisti senza nessun legame fra di loro. Il fatto storico insomma è rappresentato dal principio all'ultimo: e poichè ogni episodio diventa azione sviluppata, così

quei drammi sono una successione di numerosi quadri storici da non potersi ordinare in un quadro ideale. I caratteri sono caricature di quelli di Shakespeare, e la forma è tutt'affatto volgare.

Come si vede il De Virgilii non appartiene al romanticismo italiano e tanto meno a quello del Manzoni, che è calmo e sereno: ma a quello francese, esagerato e rumoroso, di Victor Hugo, dal quale il De Virgilii si era lasciato trascinare, non ostante che conoscesse lo Schiller ed il Byron, dei quali aveva tradotto l'*Infanticida* ed il *Manfredo*.

2. La poesia satirica e didascalica, lirica e narrativa.

I. **Poesia satirica e didascalica.** — 1. Satirici veneziani: i *Sermoni* di G. Gozzi e della sua scuola. — 2. G. Parini e il *Giorno*. — 3. I *Sermoni* del Parini e dei suoi imitatori, classicisti e romantici. — 4. Le *Satire* di V. Alfieri. — 5. Il *Misogallo* e gli *Epigrammi* alfieriani. Epigrammisti minori: A. M. d'Elci, F. Pananti ecc. — 6. La satira in dialetto: P. Buratti, C. Porta, G. G. Belli. — 7. Gli *Scherzi* di G. Giusti. — 8. Scrittori di favole, di apologhi e di poemi zoocpici satirici: G. B. Casti e G. Leopardi. — 9. Poeti didascalici: L. Mascheroni, C. Arici.

II. **Poesia lirica.** — 1. Lirica d'influsso classico e straniero nel secolo XVIII: L. Savioli, A. Paradisi, L. Cerretti, F. Cassoli, L. Lamberti, G. Paradisi, A. Mazza, G. della Torre Rezzonico, A. de' Giorgi Bertola, G. G. dei Rossi, G. Meli, G. Fantoni. — 2. Le *Odi* di G. Parini. — 3. Le *Poesie liriche* di V. Monti. — 4. Le *Odi*, i *Sepolcri*, le *Grazie* di U. Foscolo; le *Poesie campestri* e l'*Epistola* al Foscolo di I. Pindemonte. — 5. Le liriche, gli *Inni sacri*, le poesie politiche di A. Manzoni. — 6. La poesia patriottica: G. Berchet, G. Rossetti, P. Giannone, A. Poerio, G. Mameli. — 7. I *Canti* di G. Leopardi. — 8. Verseggiatori minori.

III. **Poesia narrativa.** — 1. L'*Ossian* di M. Cesarotti. — 2. Le *Visioni* di A. Varano. — 3. La *Basvilliana*, la *Mascheroniana*, il *Bardo della Selva Nera* ed altre cantiche e poemetti di V. Monti. — 4. Poemi e poemetti epici d'indirizzo classico. — 5. La novella poetica dei romantici: T. Grossi, S. Pellico, G. Prati ecc.; la ballata romantica: L. Carrer.

I.

VENEZIA, man mano decaduta dall'antica grandezza, nel secolo XVII, era la più corrotta delle città italiane. I costumi francesi, che, sin dalla metà del secolo XVII, come abbiam visto parlando dei satirici italiani di quel tempo, invasero l'Italia, l'avevan ridotta una città sibaritica, ove s'attendeva soltanto agli amori, ai divertimenti, al giuoco. La donna era il centro di questo mondo di oziosi: essa dominava dispotica nella vita privata, mandando a rovina i mariti e i cavalier serventi, i così detti "cicisbei", per le sue eccessive pretese di lusso nell'acconciature del capo, negli abbigliamenti, nelle nuove fogge, tutte d'importazione francese. Per poter sostenere tanto lusso, vecchi e giovani, s'abbandonavano al giuoco, cui i Veneziani avevano inalzato un tempio, il famoso Ridotto (v. p. 560), "che, all'ombra della legge, ingoiava, in una notte, interi patrimoni, e riduceva spesso in miseria le più ricche famiglie" (Malamani). Ivi convenivano, mascherati, uomini e donne, in cerca di amore e della fortuna. Le donne, così, influivano anche sugli affari politici. In questo stato era ridotta la vecchia Regina de' mari! Nel Consiglio dei Pregadi, qualche patrizio affrettava le discussioni per andare al ballo o all'opera in musica: e qualcuno di essi portava con sè il prediletto abito d'Arlecchino, per vestirsene, tornandosene a casa, e fare il buffone per la città (v. p. 568). Si poteva dire che la Repubblica fosse dunque morta prima che Napoleone, nel 1797, la vendesse all'Austria.

1. Si spiega perciò che contro tanta corruzione e decadenza sorgesse la satira a lamentare la rovina della patria. E i satirici veneziani son numerosi appunto in questo periodo. Parte di essi scrissero liberamente nel proprio gaio dialetto, lingua ufficiale della Repubblica; parte nella lingua letteraria italiana, continuando la tradizione dei satirici del Cinquecento e del Seicento. Più noti fra i primi, oltre Bartolomeo Dotti, bresciano, già da noi ricordato (p. 489), vissuto a Venezia 20 anni: furono due abati, Angelo Maria Labia (1709-75) e Angelo Mari Barbaro (1726-78); e più specialmente quest'ultimo, prete bisbetico e libertino ma efficace poeta, " che sferzò il costume e sospirò l'avita grandezza „.

Fra i secondi si eleva, per urbanità e per arte, il più grande dei veneziani d'allora, dopo il Goldoni, Gasparo Gozzi (1713-86: v. la fig. qui sotto), che, fratello del ricordato Carlo, apparteneva ad una famiglia che era un vero " spedale poetico „. Il padre, conte Giacomo, nobiluccio del Friuli, largo nello spendere, sposò una nobile veneziana, una Tiepolo, che lo arricchì di nove figli, ma gli mandò in rovina tutto il patrimonio, sciupando, come tutte le donne veneziane, nel lusso e nei divertimenti. Dopo la madre gentildonna, il nostro poeta aveva avuta una seconda piaga nella moglie, Luisa Bergalli, discendente d'un calzolaio piemontese, una poetessa letterata! Gaspare che l'avea cantata in un canzoniere petrarchesco, la sposò poi " per una geniale distrazione poetica „. La moglie " lo retribuì „, anch'essa, con cinque figliuoli e con la completa rovina di quel patrimonio già rovinato e non saputo rimetter sù dal poeta. Co' genitori vecchi, i due coniugi andarono allora a vivere in campagna, nel patrio Friuli. Tornati a Venezia (1744), credettero di rifarsi, assumendo l'impresa del teatro Sant'Angelo (1758), pel quale il poeta tradusse e raffazzonò componimenti teatrali dal francese; ma invece si finirono di rovinare. Il Gozzi si dètte allora, aiutato dalla moglie, dalle figliuole e dai generi, a tradurre per i librai. Dal suo protettore Marco Foscarini, autore della *Storia della letteratura veneziana* ed uno degli ultimi dogi, non potè ottenere la chiesta cattedra di lettere greche e latine (1760), probabilmente perchè non sapeva di greco. Ebbe, invece, due anni dopo, l'ufficio di censore delle stampe (1762), poi quelli della soprantendenza all'arte de' librai e della riforma delle scuole di Padova (1774), ove dimorò, d'allora in poi, quasi sempre, e dove, ridotto in cattivo stato

Fig. 132. — Gasparo Gozzi. Da un'incisione di F. Bartolozzi nelle *Opere*. Venezia, 1794.

di salute, tentò, in un accesso di violenta febbre, di suicidarsi (1777), gettandosi nel fiume Brenta. Lo salvò una sua protettrice, la procuratessa Caterina Dolfin-Tron, che lo soccorse per più di dieci anni. Mortagli la moglie nel 1779, lasciata ogni sua cosa al figlio unico, sposò una giovinetta francese, Sara Cénet, che lo assistè sino alla morte. Negli ultimi anni suoi, come l'Ariosto, egli si dilettava di coltivare un orticello. Sotto il busto, inalzatogli poi da' suoi concittadini nel Palazzo Ducale di Venezia, un'iscrizione del poeta e prosatore Luigi Carrér diceva, fra l'altro, che il Gozzi aveva " corretto con arguzia e senz'astio i depravati costumi e il mal gusto „.

Autore di eleganti e delicate poesie facete, onde fu detto uno degli ultimi berneschi italiani, egli è di fatto celebre, come poeta, specialmente pe' suoi venti *Sermoni* (1750-55) in versi sciolti, ad imitazione di quelli del Chiabrera. Al quale egli però, rinnovatore più arguto del sermone oraziano, rimase superiore, se non nello stile poetico, " nella varietà dei soggetti, nella pittura dei popolari passatempi, nella filosofica osservazione delle umane follie, e sopra tutto in quella tinta di amabile melanconia che le sventure domestiche davano ai pensieri del poeta „ (Zanella). All'urbanità di Orazio il Gozzi accoppiò lo spirito di Luciano e vi profuse i tesori della sua bella fantasia e del suo cuore gentile. Per la materia essi sogliono dividersi in tre gruppi, secondo che sferzano la mollezza, la corruzione, il ridicolo dei costumi veneziani: o riprendono il mal gusto nelle lettere: o narrano i casi della sua travagliata vita, sopportati però sempre con animo festevole e giovanile.

Nel primo gruppo de' *Sermoni* notevoli quelli sull'" amicizia di taluni „: gli oziosi importuni di Venezia (II: sugl'" innamorati moderni „ (III): veri quadretti di genere, " bozzetti della vita veneziana, che ricordano certe pitture del secondo Tiepolo „ (Carducci). Ecco, per esempio, come è ritratto un cicisbeo:

Un personcino veggio
In sulla gamba, in mantellin di seta
Terso come cristallo! il capolino
Non ha torto un capel, chè man maestra
A compasso ed a squadra la divina
Pilosa cresta ha con tal arte acconcia,
Che infiniti capei sembran d'un pezzo.

Quando passa per la via,

una striscia
Lascia indietro d'odor, come canestro
Di giardiniere, o profumiera ardente
Cui fanciulla in altra stanza apporti.

Questo figurino di Francia si reca a comprare le " spille fiamminghe „ e " forchettine tedesche „, che, insieme allo specchietto, alle scatolette della polvere di Cipri e dei nèi, al pettine e alla boccettina d'acqua ristorativa, deve sempre tener pronte pel servizio della sua dama. In altro sermone (VI), sul " Villeggiare „, anche il Gozzi, come abbiam visto il Goldoni in una trilogia, mette in ridicolo quella smania della villeggiatura nelle famiglie borghesi, che andavano in rovina per gareggiar coi nobili. In un altro (V) è descritto il famoso passeggio serotino, che le donne veneziane facevano al lume della luna, in piazza San Marco, sullo stradone detto " Liston o Lista de Piazza „:

Due file io veggo: le più belle vanno
Dove la luna co' suoi rai percuote:
Stan l'altre all'ombra, e la potente luce
Odian per onestà. Santa Onestade!
Dicon le prime; esse stan bene al buio,
Visi di pipistrelli! — E dicon l'altre:
— Oh che baldanza! ecco le merci a mostra!

Ma quanti strani e diversi abbigliamenti!:

Con l'elmo in capo al torniamento vanno
Bradamante e Marfisa; un'altra, tolto
Dal semplice orticel novo ornamento,
Del cavol crespo ecco la foglia imita:
O dalla sporta umil tratto l'esempio,
Cappellini si forma. Una è in capelli:
E della cuffia sulle tempie all'altra
Svolazzan l'ale. Tristanzuola e macra
Questa cammina, e l'imbottita tela
Mi segna a pena ove s'innalzi il fianco;
Quella procede, anzi veleggia intorno
Qual caravella, con immenso giro
Di guardinfante, pettoruta e gonfia.

I sermoni del secondo gruppo sono specialmente diretti contro lo stile ed i poeti seguaci dei Frugoni, contro cui lanciò pure un suo celebre sonetto burlesco:

I poëti son oggi Salmonèi
Che imitan Giove nel rumor de' tuoni;
La poësia è lampi e nuvoloni;
Non han freno i cavalli pegasei.

A lui, ammiratore di Omero e di Dante, la "poesia novella„ sembra (XI):

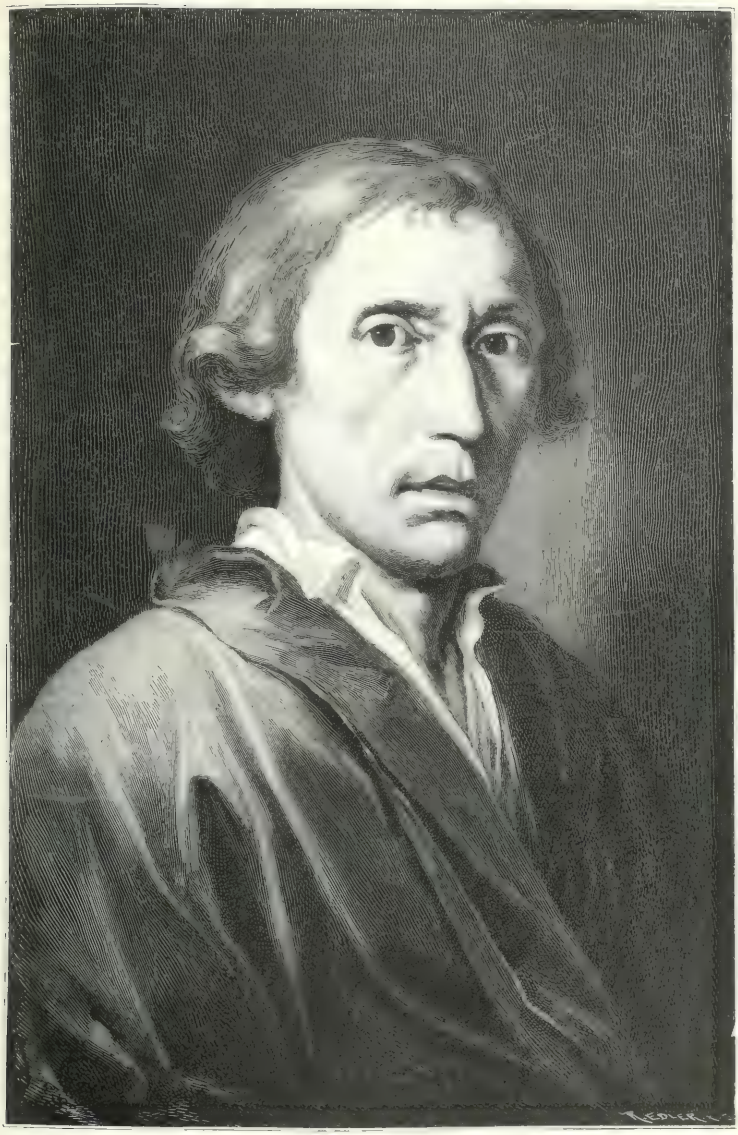
... una canna di bronzo atta e gagliarda,
Confitta in un polmon pieno di vento,
Che, mantacando, articoli parole,
E rutti versi.

Il Gozzi, fra i Veneti, lasciò addirittura una scuola. E primo fra i suoi discepoli fu l'abate Giannantonio de Luca (1737?-72?), morto prematuramente a 25 anni, e appartenente, coi due fratelli Gozzi, alla ricordata Accademia dei Granelleschi. I suoi *Sermoni*, pur in versi sciolti, furono lodati con entusiasmo dal Monti nella *Biblioteca italiana*. Ed anche le imperfezioni e i difetti dell'elegante società veneziana, riprese nei tredici *Sermoni* (1819), imitando il Gozzi molto da vicino, il ricordato autore dell'*Arminio*, Ippolito Pindemonte (v. p. 590). Egli censura specialmente i piccoli, non i grandi difetti delle classi migliori, come la "Cortesia scortese„, gl'"Incomodi della bellezza„, le "Opinioni politiche„, i "Viaggi„, ecc. Alcune delle dodici *Epistole* (1784-1803), che fanno riscontro ai *Sermoni*, son dirette ad illustri estinti (Omero, Virgilio, Fracastoro, ecc.), altre a celebri personaggi contemporanei (G. Vittorelli, A. Bertòla, S. Maffei, Angelica Kauffmann, l'amica di Goethe). Il Pindemonte, tenacissimo osservatore delle costumanze, deplorò le novità che la Rivoluzione Francese aveva introdotte in Italia: inveì sdegnosamente contro le devastazioni e le stragi che i Francesi avevano commesse sulle rive dell'Adige. Al Pindemonte sono diretti alcuni de' migliori *Sermoni* del roveretano Clementino Vannetti (1754-1821), che fu anche il critico più autorevole di questa forma letteraria. Pur appartenne alla scuola del Gozzi e seguì troppo fedelmente il fare di Orazio che aveva commentato in tre volumi di *Osservazioni* (Rovereto, 1792). Discepolo, amico, e continuatore del Gozzi fu l'abate Angelo Dalmistro (1754-1839), autore anche di un poemetto *Il primo omaggio a Napoleone il grande* (1810), in cui cantò tutte le imprese militari e civili dell'eroe (sino all'esilio di Sant'Elena), ch'egli credè

benefattore dell'Italia. I suoi *Sermoni*, piuttosto giovenaleschi che oraziani, inveiscono contro i mille poetastri delle Raccolte per nozze e per monacazioni, le donne frivole e galanti, i detrattori di Dante, i preti corrotti, i romantici insani, gli studenti scioperati, i predicatori da strapazzo, i cicisbei, i bibliofili, i nobili decaduti. Alla scuola del Gozzi appartengono anche il padovano Giuseppe Gennari (1721-1800) e Giuseppe Barbieri (1783-1852), nato a Bassano: ed essa si chiude col veneziano Luigi Carrèr (1801-50), miglior poeta lirico, ammiratore del Foscolo, di cui scrisse la vita, classicista per lo stile, ma per la scelta dei soggetti inclinante piuttosto ai romantici, fra i quali lo ritroveremo.

2. Il Gozzi aveva ferito copertamente la nobiltà veneziana, per quanto lo consentivano le leggi della Repubblica, ove era in vigore sempre la massima " parum de Deo, nihil de principe „, e le condizioni del poeta, che di aiuti e uffici era debitore a quell'aristocrazia, in cui non mancavano però patrizi rispettabili " pel culto della sapienza, per la vita incorrotta, per civili virtù „ (Mestica). Secondo il Gozzi, la negletta educazione dei giovanetti nobili, affidati prima alle balie, poi ai servi ed ai famigli, maleducati, idioti, viziosi, che sono i loro " maestri „, annunziava la rovina della Repubblica. Ma mentre il Gozzi ritraeva in amabili quadretti di genere la nobiltà veneziana, quasi contemporaneamente l'abate milanese Giuseppe Parini (1729-99: v. la tav. qui a fianco), nato " di casa popolare „ in Bosisio sul lago di Pusiano (anticamente *Eupili*), rappresentava tutta intera la corrotta e cadente nobiltà del suo paese, in un celebre poema apparentemente didascalico, ma nel fondo satirico, nel quale egli si finge, con ironia continuata, " precettore „ d'un " Giovin Signore „ dell'aristocrazia milanese nelle gravi " fatiche „, in cui l'ozioso consuma la sua giornata. *Il Giorno*, cui il poeta attese dal 1760 sino alla morte, è diviso in quattro parti, di cui le prime due, il *Mattino* e il *Mezzogiorno* furon pubblicate dall'autore, nel 1763 e 65, e le altre due, il *Vespro* e la *Notte*, editi, dopo la morte del poeta, nel 1801-1804 insieme a tutte le altre *Opere*, da un discepolo e amico, Francesco Reina, che ne acquistò tutte le carte ed i libri.

Il Parini era venuto a Milano nel 1738, condottovi dal padre, negoziante di seta, ed affidato ad una prozia, che, morendo, gli lasciò un'annua rendita per un " benefizio „ ecclesiastico, se si fosse fatto prete. Egli, infatti, che, per vivere, insegnava ai giovanetti e copiava carte forensi, si avviò alla carriera ecclesiastica e venne ordinato sacerdote (1754). Due anni prima (1752) avea pubblicato i suoi primi versi (*Alcune poesie di Ripano* [Parino] *Eupilino* [di Bosisio]), e per mezzo del suo amico Gian Carlo Passeroni, anche esso prete e poeta satirico, era entrato a far parte dell'Accademia dei Trasformati (1742), che adunavasi in casa del suo fondatore, il conte Giuseppe Imbonati, e contava fra i socii, oltre il conte di Firmian, ministro plenipotenziario dell'imperatrice Maria Teresa in Lombardia, e cardinali, monsignori ed abati, i due celebri economisti e enciclopedisti milanesi, Pietro Verri e Cesare Beccaria, dei quali parleremo fra i prosatori di questo periodo. Come precettore di giovanetti patrizii, per molti anni, il Parini frequentò giornalmente le case dei nobili, e specialmente quelle dei Borromeo, dei Serbelloni, degl'Imbonati e dei D'Adda. In quelle sale, toltone i padroni di casa, gente colta e spiritosa, ma educata secondo gli usi e la cultura



Giuseppe Parini.

Secondo un quadro di Martino Knoller, esistente nella Pinacoteca di Brera a Milano.

francese, il poeta ebbe occasione d'incontrarsi di continuo in una immensa turba di scioperati ed ignoranti, i cui difetti e vizii era costretto a soffrire senza poter parlare. Questi mossero la sua bile, ed ei pensò allora di far soggetto di un poema satirico la oziosa giornata di uno di questi illustri vagabondi. In casa Serbelloni, specialmente, ov'egli visse, dal 1754, otto anni precettore di tre giovanetti, " il Parini, nel fior dell'età e dell'ingegno, verso il 1760, in posizione comoda per l'osservazione, alta per l'animo suo, potè studiar da presso, come da un palchetto al teatro, lo spettacolo dell'aristocrazia decadente „ (Carducci). Uscito da questa casa nel 1762 per aver preso le parti di una giovinetta, figliuola del musico Giovan Battista Sammartino (il creatore della sinfonia), schiaffeggiata dalla duchessa Serbelloni, visse in " uno stato miserando „, mancando perfin del necessario per la sua povera madre, che egli teneva seco, ed essendo costretto a chiedere in prestito il danaro occorrente per stampare la prima parte del *Giorno* (1763).

Il Mattino. Dopo di aver offerto, nella dedica in prosa, la prima parte del poema alla " vezzosissima Dea „, la Moda, riverita allora " qual sommo Nume „, il poeta, fingendo di assumere lo stesso suo ufficio giornaliero di precettore, si propone di insegnare al suo nobile alunno, il " Giovin Signore „, come " ingannar le noiose e lunghe giornate della sua vita „, mostrandogli quali debbano essere le sue occupazioni al mattino, al mezzogiorno ed alla sera. Questo " Giovin Signore „, che ha percorsa la Francia e l'Inghilterra, visitando premurosamente le case dedicate al Piacere e al Giuoco: è giusto che si riposi ora, non attendendo, però, al pericoloso e sanguinario esercizio delle armi, nè agli studi noiosi. Più dolci debbono essere le sue occupazioni. Andato a letto quasi all'alba, allorchè l'operaio si desta per andare al lavoro, egli si desti quando il sole è già in alto; non si alzi però di letto. Chiami subito col campanello il suo servo perchè apra un po' le finestre in modo che il sole non vada a ferir lui. Egli ordini allora, secondo che gradirà meglio, il caffè o la cioccolata, e intanto riceva, non già il sarto che deve ancor riscuotere da lungo tempo il prezzo dei ricchi abiti, o l'avvocato che amministra i suoi fondi, o il fattore, ma i maestri di ballo, di canto, di violino e di francese, non per far lezione, ma per divertirsi col racconto dei nuovi scandali e dei pettegolezzi del bel mondo. È tempo intanto di alzarsi: accorrano i servi, e chi lo aiuti a vestire, chi a lavare. Dopo, il primo pensiero sia per la compagna delle sue giornate, la Dama, di cui è cavalier servente (cicisbeo): un servo corra a chiedere notizie di lei, benchè, poco prima di finir la notte egli l'abbia accompagnata in carrozza al suo palazzo. Il Giovin Signore, aborrendo il nodo del matrimonio, vecchia usanza, ha per sua sposa la moglie altrui, come vuole l'" amabil rito „, introdotto da Amore e Imene, quando, divisosi fra di loro il regno materno, al primo toccò il dominio del giorno (cicisbeo) ed al secondo quello della notte (marito). Intanto il Signore passi " alla più grave e grande opera del giorno „: la toeletta, affidandosi al parrucchiere; ma, mentre costui compie il suo lungo lavoro, non resti inoperoso: apra a caso, onde eccitare i suoi sensi stanchi, qualcuno degli eleganti e dorati, ma licenziosi, volumi francesi che coprono il tavolino da toeletta, un libro con incisioni oscene, come la *Pucelle* del Voltaire o i *Contes* del La Fontaine. Qualche volta interrompa la lettura per ricevere il merciaio che arreca oggetti forestieri, fatti in Italia, ed il miniatore delle belle dame. Terminata la pettinatura, passi all'incipriatura: altra faccenda importante. La invento Amore per togliere la diseguaglianza dalla sua corte, concedendo così ai vecchi di tingersi in roseo il volto, e ai giovani d'imbiancarsi i capelli, di modo che non si distinguessero più le due " opposte età „, e tutti i sudditi fossero eguali. Indossi finalmente gli abiti

venuti di Francia e cuciti da sarto italiano di gusto francese; si cinga la spada lunga, a tre tagli e con una " immane „ elsa; si carichi le tasche di tutt'i " leggiadri arnesi „ occorrenti al suo ufficio di cavalier servente: l'astuccio con lo stecchino per gli orecchi, lo stuzzicadenti, le pinzette e le forbicine, la boccetta con l'acqua odorosa, il cuscinetto con erbe aromatiche, il vasellino con confetti profumati e odoriferi, il cannocchiale e la lente d'oro, il giornale francese, il taccuino d'avorio; il fodero con gli spilli, l'elegantissimo coltello per poter trinciare sapientemente le carni nei superbi conviti, le due tabacchiere, le anella, i due orologi gemmati con un " arsenale minutissimo di cose „. Non importa che il cocchiere e i cavalli attendano già da un pezzo giù nel cortile; il cocchiere intenderà così quanta differenza sia fra te e lui! Non tutte le mattine esca però in carrozza; qualche volta si metta a scrivere delle lettere, si faccia radere la barba, faccia il bagno, o, se è una bella e placida mattina, esca a piedi, appoggiandosi ad " un'alta canna „ e premendo ed urtando il volgo per le vie. Se è giorno d'uscire in carrozza, s'affretti omai, che è l'ora di andare a pranzo, in casa della Dama. Nel passare per la sala potrebbe dare un'occhiata ai ritratti degli avi che pendono dalle pareti: guerrieri, legisti, dottori, medici...; ma egli odia quei ceffi e s'annoia a sentir ricordare le loro benemerenze. Impaziente corra per le scale, fra i servi ossequenti in due file, e salga a sdraiarsi sul dorato cocchio:

Apriti, o vulgo,
E cedi il passo al trono ove s'asside
Il mio Signor: ahi te meschin s'ei perde
Un sol per te de' preziosi istanti!
Temi 'l non mai da legge, o verga, o fune
Domabil cocchier, temi le rote,
Che già più volte le tue membra in giro
Avvolser seco, e del tuo impuro sangue
Corser macchiate, e il suol di lunga striscia,
Spettacol miserabile!, segnaro.

Il Mezzogiorno. Tutto il tempo, prima e dopo del pranzo, il Signore lo dedichi a mangiare, a prendere il caffè, a giocare. La Dama ha finita allora la sua toeletta quando egli giunge. Faccia la riverenza, le baci due volte la mano, e le si segga vicino susurrandole " ignoti detti „ con sorrisi e sguardi che indichino o fingano amore. Ma qualche volta, a romper la monotonia, si bisticci un poco con lei, fingendosi geloso: il pranzo è pronto. Il Signore conduca la sua Dama a tavola; e seguano i convitati e ultimo il marito, non per isfamarsi, come tutti gli animali e la plebe, ma per godere le squisitezze della cucina e della cantina. Il Piacere divise gli uomini, prima tutti uguali: e nobili furono quelli dai sensi più delicati. I convitati seggano dove vogliono, ma il Signore sempre accanto alla Dama. Egli le offra il dorato coltello col quale ella, ammiranti tutti fuorchè il marito insensibile, divida leggiadramente le carni. Se lei non voglia, faccia lui, non meno brillantemente, questo ufficio. Intanto è bene volgere un po' lo sguardo su' convitati più strani, come quel pingue mangione e buongustaio, o quel magro pittagorico che tocca solo i cibi vegetali per pietà delle bestie, che non vorrebbe far macellare! Come è degna di intender costui la tua Dama, che un giorno mandò via un servo, perchè aveva dato un calcio alla sua prediletta cagnolina, la " Vergine cuccia alunna delle Grazie „, che, giocando, gli avea lievemente morsicato il piede. Ella svenne per l'ira e pel dolore (v. la fig. alla p. seg.). A nulla giovò che quel servo fosse uno dei suoi fidati e vecchi, nè le preghiere e promesse; cacciato via da quella casa nessuna dama lo volle più con sè per quel " misfatto atroce „.

Il misero si giacque
Con la squallida prole, e con la nuda
Consorte a lato su la via spargendo
Al passaggiere inutile lamento;
E tu, vergine cuccia, idol placato
Da le vittime umane, isti superba.

Il Signore intanto scelga i cibi per lei, comandi i servi, ascolti i discorsi dei convitati e vi s'immischi di tratto in tratto. Uno parla dei nuovi gingilli venuti da Parigi, un altro inveisce contro l'Italia che non è buona a farne dei simili; un terzo encomia il commercio. Qualche volta però il Signore dovrà cedere il suo posto a qualche principe straniero di passaggio; ma la Dama per consolarlo della costanza lo inviti, silenziosamente, ad un brindisi segreto, che il Poeta esprime così: " Essi vivano sempre d'amore e d'accordo, finchè all'uno e all'altro piacerà, poi si dividano pure, e allora il marito andrà raccontando la loro rottura „. Il pranzo è al termine, e fra il chiasso e la baldanza dei convitati, anche il Signore trincerà sentenze, seminando il suo parlare di neologismi, di termini scentifici, ripetendo le dottrine francesi del Voltaire, del Rousseau e degli altri razionalisti, in quello solo, però, che gli fanno comodo: si guardi quindi dal parlare dell'uguaglianza di tutti gli uomini, predicata da loro! Dopo si passi a prendere il caffè, e, quindi per ammazzare il tempo, stabilito i cavalli e la carrozza che condurrà al corso i due eroi, si giuochi. Il Signore scelga il romoroso tric-trac che si giuoca fra due soltanto, sur un tavoliere con pedine, regolate dal getto dei dadi agitati nei bossoletti. Questo giuoco strepitoso e assordante lo suggerì Mercurio ad un povero amante per deludere la vigilanza del marito: " il romore, il rombazzo, il frastuono, il ronzìo „ assorda il geloso, egli si tura gli orecchi, e gli amanti possono scambiarsi il motto desiato.

Fig. 133. - Una scena del *Giorno* di G. Parini. La Dama svien perchè la sua prediletta cagnolina fu calpestata da un servo. Da un'incisione delle *Poesie di G. P.*, Milano, 1880.

Il Vespro. Il sole, prima di tramontare, vuol vedere il Giovin Signore. Esca egli adunque con la Dama in carrozza; facciano delle visite, evitando le noiose con una carta da visita, e si rechino dove c'è sospetto di qualche pettegolezzo: a quell'amica, per esempio, che si bisticciò col marito ed ebbe le convulsioni. Ma le due dame cominciano a litigare e senza l'intervento del Signore si bisticcerebbero sul serio. Si può andare dalla sposina che ha dato il primogenito ad una illustre famiglia. Il fausto avvenimento è annunziato da postiglioni e da poeti a tutto il mondo. Compiute

39 Wilkie e Pecorini, *Storia della italiana*

le visite si vada al corso. Dopo due o tre giri la Dama resti sola nella carrozza a farsi corteggiare, mentre il Signore vada a discorrere con le altre dame, o a divertirle con gli aneddoti e le maldicenze della giornata.

La Notte. Dopo essersi trattenuta alquanto a godersi l'aria fresca della sera nell'ombra (un tempo desiata, tanto desiata!), la bella coppia si rechi al ritrovo notturno, che una nobile e splendida matrona offre ai suoi pari. Entrino nella sala riservata ai nobili. Il poeta che come plebeo non può entrare, vi penetri invisibile per opera della Musa. Il Giovin Signore non si segga sul canapè, sede ormai dei vecchi, ma fra' giovani, e impari a conoscere i suoi valorosi compagni. Ecco un assiduo e costante frequentatore dei caffè, ove dimora tutto il giorno, fuorchè il tempo del pranzo. Ecco colui che supera tutti nel far schioccare la frusta, facendone risuonare tutta la giornata le immense sale della sua casa. Ecco chi attira l'attenzione di tutti suonando la cornetta di postiglione dalle logge del suo palazzo. Ecco il sapiente architettore di carrozze, il saggio arbitro dei giuochi, l'audace giuocatore di cavalli, l'ostinato sfilacciatore di tappeti, il valoroso estensore di partecipazioni nuziali o funebri. Stabilite, intanto, dall'accorta padrona di casa le coppie che debbono sedere attorno ai tavolini a giocare, il Giovin Signore non si faccia attendere dalla sua Dama, e venga a prender posto dirimpetto a lei. Essi hanno per compagni una vecchia coppia di amanti, che, passato l'amore, dedicano tutto il loro tempo al giuoco. Ahimè così andrà a finire anche l'amore dei nostri eroi! Vengono in giro i rinfreschi. Scelga il Signore il sapore più gradito alla Dama; ma, offrendogliele, abbia cura di stendere in grembo a lei un fazzoletto, perchè non si macchino le sue vesti preziose.....

Così incompiuto ed imperfetto nella terza e quarta parte, fu trovato il poema nelle carte del Parini morto. Egli aveva promesso di far seguire alle prime due parti pubblicate da lui, come terza, la *Sera*: ma poi sdoppiò quest'ultima nel *Vespro* e nella *Notte*, e riunì al *Vespro* le descrizioni del tramonto e del corso delle carrozze, che prima facevan parte del *Mezzogiorno*. Il *Vespro* però e la *Notte* non furono condotte a compimento. Alla *Notte* manca intera l'ultima parte, dove il poeta doveva guidare il suo eroe al teatro: di essa non rimangono che appunti in prosa. Perchè non fosse continuato il poema non si sa precisamente. Probabilmente, dopo la pubblicazione delle due prime parti, pare che il Parini si vedesse quasi trascurato dalla corte austriaca. Forse a lui repugnò di incrudelire, dopo la Rivoluzione francese, nel corpo morto della nobiltà. Egli, di fatto, scriveva nelle sue carte: " Si rivolgono i regni mentre ch'io canto e si cambiano le mode galanti „. E alludeva certo alle nuove mode francesi della Rivoluzione, per cui le dame si vestivano " alla ghigliottina „ e gli uomini " alla Brutus „; mentre egli nel poema li avea derisi col guardinfante e colla parrucca incipriata.

La satira del *Giorno* è impersonale. Il Parini si dirige " a un giovine signore, chiunque esso sia „, o dell'antica nobiltà feudale o della recente del danaro. Non ostante avesse quasi tutte le caratteristiche dell'eroe pariniano, è inammissibile che nel Giovin Signore il poeta volesse rappresentare il principe Alberigo di Belgioioso, uno, forse, dei tanti nobili cui il Parini guardò nel formare il suo eroe. Personificando nel quale " i privilegi, i pregiudizi, la fiacchezza, il lusso, il mal costume d'una classe „, il Parini, che previde forse le riforme filantropiche e sociali dell'imperatore d'Austria, Giuseppe II, volle " correggere i costumi, indurre quella nobiltà oziosa e boriosa a vergognarsi di sè stessa, infonderle un più sano concetto

della vita, additarle i suoi doveri, salvarla forse dall'imminente rovina „ (Bertana). Fu il ravvedimento dell'aristocrazia, non la sua morte ch'ei volle. È, quindi, una esagerazione il dire (come fu detto) ch'ei combattè " una battaglia contro il diritto del sangue „ o ch'ei fosse " un rivoluzionario prima della rivoluzione „. " La sua idea non è già una tesi che debba dimostrarsi, o un'aspirazione che si faccia via con la lotta, ma è come il sentimento di cosa a tutti nota e tranquilla nella sua espansione. Non ha energia o impazienza rivoluzionaria: anzi ha l'intima persuasione che con la forza sola della ragione e della giustizia le condizioni dell'uomo possano divenire migliori. Perciò la sua esposizione è animata, ma tranquilla, e ha più la gravità dell'ode che i furori dell'inno. Lo diresti un romano in toga, che non predica la virtù, ma bandisce la legge, sicuro che sarà da ciascuno riconosciuta giusta e ubbidita. L'interna eguaglianza delle sue facoltà era nella vita moderazione, e nello scrivere tranquillità. La sua parola è nobile, piena di senso, di rado concitata, sempre giusta, come di uomo che ha troppe più cose nel suo pensiero che nella sua espressione e sa contenere e regolare la sua natura. Questa compiuta possessione di sè stesso, la più alta qualità dell'artista, fa del Parini un modello assai vicino a Goethe „ (De Sanctis). Qualcuno gli ha posto in bocca il famoso grido " Les aristocrates à la lanterne „: ma il Parini (secondo si narra), al tempo della Repubblica Cisalpina, quand'egli apparteneva alla Municipalità, aveva invece gridato: " Viva la libertà! Morte a nessuno! „.

Contro la nobiltà in sostanza ei non fa che ripetere quelle innocue invettive che già esistevano in prosa e in poesia nella letteratura italiana del secolo antecedente. Erano similmente luoghi comuni negli scrittori italiani del secolo XVIII certi fremiti rivoluzionari, o concetti per così dire democratici che s'incontrano nel *Giorno*. Ma la satira pariniana non è rivolta soltanto contro l'aristocrazia viziosa, sì bene anche contro quella borghesia che andava modellandosi su di essa e che ne ereditò in gran parte i vizi e i pregiudizi: il lusso esagerato, il fanatismo per le mode fiorentine, le villeggiature dispendiosissime furono comuni alla borghesia. Il Parini, d'altra parte, si spingeva nel *Giorno* al di là delle stesse idee rivoluzionarie, rivendicando anche i diritti del popolo, dei veri oppressi e diseredati. Con l'umanità, egli ama non meno la patria e la famiglia. Di quanto ridicolo ei non ricopre il Giovin Signore, che, come quasi tutti gl'Italiani d'allora, si trascinava " dietro alle opinioni e al gusto „ degli stranieri, non che nella filosofia e nella letteratura, anche nel costume! Nè minor ridicolo egli getta sul grottesco " caro sposo „ della Dama, il quale assiste imperturbabile alle paci e alle guerre tra la moglie e il Cavalier servente, e non solo le sopporta, ma divulga, e alla sua " cara sposa „ paga il lusso, i debiti: ne perdona le bizze, senza aver la forza o la volontà di resistere a codesti capricci, d'impedire quegli scandali. Il poeta calca la mano su costui, perchè, a parer suo, è il marito la causa principale di tanta corruzione e dissoluzione della famiglia. Tutt'i nobili allora si ammogliavano per acquistar nuovi titoli e ricchezze. E la madre affidava i suoi figliuoli alle balie e non li rivedeva se non grandi. Quanto " doveva muovere lo stomaco „ ad una Dama siffatta e al suo degno Cavaliere quel galantuomo di marito, in cui il poeta rappresenta il suo vero ideale. Egli

i calcoli vili del castello,
Le vendemmie, i ricolti, i pedagoghi

Di que' sì dolci suoi bambini, altrui
Gongolando ricorda; e non vergogna
Di mischiar cotai fole a peregrini
Subbietti, a nove del dir forme, a sciolti
Da volgar fren concetti.

Il *Giorno* del Parini, rappresentazione comica di una società, o " epica della satira „ come fu detto (V. Lee), sta da sè, non si riconnette alle satire letterarie e popolari, di cui non ha nè i movimenti, nè le forme, nè la declamazione, nè la invettiva. Il Parini non rassomiglia a nessuno dei satirici antichi o moderni. Pur tuttavia è stato asserito che, nel comporre il *Giorno*, egli avesse presente, come modello letterario di quell'ironia così fine, così tagliente, il *Riccio rapito (The Rape of the Lock)* del poeta inglese Alessandro Pope. Esso (fu detto) determinò il Parini " a prescegliere l'ironia qual arme che nascondendo a primo tratto l'intenzion di ferire, non offende che lentamente, e fa non pertanto profonda e durevole impressione „ (Bramieri). Di esso, è stato anche affermato, " che il Parini si valesse largamente, imitandone, con abilità somma, moltissimi luoghi e insieme certe forme estetiche e maniere particolarissime al poeta inglese „: che il *Mattino* insomma fosse " tutto ricalcato sul primo canto del poema inglese e specialmente sull'ultima parte di esso canto; e il Giovin Signore nel poema italiano, un personaggio che corrisponda perfettamente alla Belinda del poema inglese „ (Zumbini). Nei due poemi, è sembrato anche, " si pungono e si deridono le frivolezze della vita dei grandi: il Pope prende di mira la donna, il Parini l'uomo: l'uno e l'altro, magnificando i piccoli eventi e dando ad esseri fatui la parola degli eroi, hanno cercato di eccitare il ridicolo che nasce dal contrasto delle immagini: l'ironia è l'arme che l'uno e l'altro maneggiano dal primo all'ultimo verso „ (Zanella). Ad un altro critico, invece, è parso che il *Riccio* e il *Giorno* non abbian altro di comune " che l'origine della società aristocratica del secolo decimottavo „: l'inglese avendo inteso " a mostrarne l'adorna vanità nella grazia „, mentre l'italiano " a rivelarne la immoralità corrotta e crudele „ (Carducci).

Il Parini invece conobbe certamente quegli scrittori che dell'ironia si erano fatto un'arme per combattere vizi e pregiudizi, come Erasmo da Rotterdam nel dialogo *Della mentita nobiltà* o il *Cavaliere senza cavallo;* e il celebre musicista Marcello nel ricordato suo *Teatro alla moda* (v. p. 511). Contemporaneamente quasi o poco prima della composizione del *Giorno*, sono per l'ironia e pel soggetto molto prossimi al poema pariniano, specialmente il gesuita Giovan Lorenzo Lucchesini (1638-1716) per una satira latina (1672) contro le occupazioni di un giovinastro al mattino: e così il Settano, il Cordara e il Martelli (v. a pp. 488-9), e specialmente gli ultimi due che si finsero precettori di un grecista o di un poeta alla moda.

Il *Giorno* per la natura della materia può dirsi un poema descrittivo-didascalico, e da questo lato fu giustamente paragonato alle *Georgiche* di Virgilio. Di queste, infatti, ha più d'una qualità comune, ma " negli episodi (affermò il Foscolo) il poeta italiano devia meno del latino e così nell'invenzione, nell'aggruppamento, nella connessione delle parti con l'intero, le pitture del *Giorno* son superiori alle *Georgiche* ... Ha nuove e varie descrizioni: quelle del mattino

e della notte sono fra le migliori della poesia moderna (*Il Mattino*, 33-52; *La Notte*, 4-28):

Sorge il Mattino in compagnia dell'Alba
Innanzi al Sol che di poi grande appare
Su l'estremo orizzonte a render lieti
Gli animali e le piante e i campi e l'onde.
Allora il buon villan sorge dal caro
Letto cui la fedel sposa, e i minori
Suoi figlioletti intiepidir la notte;
Poi sul collo recando i sacri arnesi
Che prima ritrovàr Cerere e Pale,
Va col bue lento innanzi al campo, e scuote
Lungo il picciol sentier da' curvi rami
Il rugiadoso umor che, quasi gemma,
I nascenti del Sol raggi rifrange.
Allora sorge il fabbro, e la sonante
Officina riapre, e all'opre torna
L'altro dì non perfette, o se di chiave
Ardua e ferrati ingegni all'inquïeto
Ricco l'arche assecura, o se d'argento
E d'oro incider vuol giojelli e vasi
Per ornamento a nuove spose o a mense.

Già di tenebre involta e di perigli
Sola squallida mesta alto sedevi
Su la timida terra. Il debil raggio
De le stelle remote e de' pianeti
Che nel silenzio camminando vanno
Rompea gli orrori tuoi sol quanto è d'uopo
A sentirli vie più. Terribil ombra
Giganteggiando si vedea salire
Su per le case e su per l'alte torri
Di teschi antiqui seminate al piede:
E ùpupe e gufi e mostri avversi al sole
Svolazzavan per essa, e con ferali
Stridi portavan miserandi augurj:
E lievi dal terreno e smorte fiamme
Di su di giù vagavano per l'aere
Orribilmente tacito ed opaco;
E al sospettoso adultero che lento
Col cappel su le ciglia, e tutto avvolto
Nel mantel se ne gia con l'armi ascose
Colpieno il core e lo strignean d'affanno.
E fama è ancor che pallide fantasime
Lungo le mura de i deserti tetti
Spargean lungo acutissimo lamento,
Cui di lontan per entro al vasto bujo
I cani rispondevano ululando.

A variare e ravvivare la materia, a illuminare le situazioni il poeta si giova di raffronti, di comparazioni, di circonlocuzioni. Questo " Virgilio della moderna Italia „, che riformò ed ampliò il linguaggio poetico del suo tempo, ha anche qualità virgiliane nello stile. Ed anche a Virgilio risalì per ringiovanire il verso sciolto, ormai vecchio e decrepito nelle mani de' suoi contemporanei, se se n'eccettui il Martelli, che ne faceva dei buoni, specialmente nel *Femia* che il Parini tenne presente come modello. L'endecasillabo pariniano possiede tutte le bellezze: " or fluido, or soave, or aspro e stridente, langnido o vibrato, celere o tardo „ (Gargallo).

Appena editi, i poemetti del Parini ebbero una fortuna immensa: furono ammirati dai caporioni della vecchia scuola poetica (Frugoni, Bettinelli), non che da' nuovi, come l'Alfieri che giudicò " originalissimo „ il poeta: ed un critico difficile e bizzarro, Giuseppe Baretti, di cui or ora ci occuperemo, collocò, non ostante aborrisse i versi sciolti, il Parini " fra i più celebri poeti „, chiamandolo " il Pope e il Boileau d'Italia „: e, vecchio chiedeva ansioso da Londra (1784) a Milano il seguito delle due parti se fosse stato pubblicato. " Ogni verso del Parini (scriveva il Baretti) è buono, e alla lingua egli ha saputo dare de' nuovi colori molto vivi e molto vaghi, e il suo pensare ha sempre del brioso e del fiero „. Gli imitatori poi piovvero addirittura; qualcuno osò dare anche una continuazione all'opera lasciata interrotta dal poeta. Così il giovane avvocato veronese, Giambattista Mutinelli (1747-1823), col poemetto la *Sera* (1767), pretese di compiere il *Mat-*

tino e il *Mezzogiorno*, soli dei poemetti pariniani editi sino allora (1763-1765): ma riuscì una copia servile, " senza il più lieve proposito di dipingere la società del tempo, e la nobiltà „. Come di " noto autor milanese „ furono messi in luce tre altri poemetti: *Il mattino d'Elisa*, *Il cavaliere del naso*, *I nèi* (Venezia, 1768): speculazioni librarie, che attestano però la voga del genere. E così *Il cavalier del dente*, pubblicato l'anno prima, da un collega del Parini nell'Accademia dei Trasformati, il canonico Pietro Guttierrez. Delle dottrine economiche ed estetiche del milanese Pietro Verri (or ora lo conosceremo), propugnatore nelle arti e nel commercio dell'asservimento dell'Italia alla Francia, combattuto fieramente dal Parini in tutto il poema, ed in ispecie nel *Mezzogiorno*, si fece difensore nei due poemetti *Il commercio* e *Il gusto* (1766-67) il bresciano Giuseppe Colpani (1739-1822), che poi nella *Toletta* e nell'*Emilia* (1780) rifece alla rovescia il *Mattino*, insegnando seriamente ciò che là era insegnato ironicamente. Un altro bresciano, il conte Durante Duranti (1718-80), estendendo ed esagerando la satira a tutto il " costume presente „, descrisse nel *L'uso* un cavaliere, malfattore, da giovane, da maritato e da vedovo (1778-80). Finalmente il gesuita parmense Clemente Bondi (1742-1821), professore nella università padovana, fu il più sopportabile degli imitatori del Parini nei poemetti *La moda* (1777) e *Le conversazioni* (1778), prolisso, ma riuscito nell'opportunità della satira e nei ritratti, e di esso, nel suo poemetto omonimo *(La conversation)*, si giovò il Delille, a cui il Bondi si assomiglia anche per aver tradotto Virgilio. Egli era vissuto, dopo l'abolizione dei Gesuiti, a Milano, rimanendovi sino al venire dei Francesi (1796): allora chiamatovi dall'arciduca Ferdinando, già governatore della Lombardia, andò bibliotecario a Brünn, e morì a Vienna. Altre mediocri imitazioni dei due primi poemetti del *Giorno*, tradotti in prosa francese fin dal 1774 ed in esametri latini nel 1791-2, sono il *Gioco* (1765?) di autor veneto: ed *Il letterato alla moda*, *Lo studente alla moda* (1787), *Il Pensatore alla moda* (1787) di Luca Nicola de Luca (1734-1826), di Ripalimosano (Campobasso).

3. Cresceva intanto la fama del Parini, che d'allora in poi menò una vita meno disagiata. Chiamato nel 1766 a Parma, nella corte liberale dei Borboni, dal ministro Du Tillot ad occupar la cattedra di eloquenza e logica nelle nuove scuole della paggeria reale: il Parini fu trattenuto in patria dal plenipotenziario dell'Austria a Milano, il rammentato Firmian, che nel 1768 gli affidò la direzione della *Gazzetta di Milano* e nel 1769 gli dètte la cattedra di eloquenza nelle scuole palatine, allora istituite alla Canobiana contro le gesuitiche di Brera, ove, caduti i gesuiti (1773), furon trasportate quelle scuole, e l'insegnamento del poeta fu tramutato in quello di " Principii generali di belle arti „, e mantenutogli sino alla morte.

Del Parini ci rimangono anche tre sermoni: *Il trionfo della spilorceria*, *Il teatro*, *Lo studio*; ma essi sono vere satire, anche pel metro, la terza rima. L'arte e la maniera non è più quella del *Giorno*: non hanno la finissima ironia, ma la bile giovenalesca. E come attorno al Gozzi nel Veneto, attorno al Parini nella Lombardia sorse tutta una scuola di satirici. Lorenzo Mascheroni, scienziato e poeta, che meglio conosceremo fra poco, adoperò anche la terzina come

metro nel suo sermone *Su la falsa eloquenza del pulpito* (1779). Adoperò invece il verso sciolto Giuseppe Zanoia (1752-1817), nato in Genova da padre novarese, e, prete e canonico della basilica ambrosiana, non fu letterato di professione, ma architetto. Anch'egli seguì l'arte e gl'intenti del Parini, cui fu attribuito dall'editore Reina il primo e pur noto sermone dello Zanoia *Su le pie disposizioni testamentarie*, quando, nel 1802, corse per Milano, anonimo, finchè il Monti, notatovi dissonanze di stile e contrazioni di dittonghi ignote al Parini, indusse l'autore a rivelarsi. Inviando questo sermone ad un amico, lo pregava di sopprimere il suo nome, " perchè non gli piaceva aver briga coi divoti „. In esso, di fatti, son assaliti senza pietà, oltre i dominatori, i grossi ladri e i sordidi avari che in punto di morte credono sperare il perdono di Dio, lasciando eredi delle male acquistate ricchezze le chiese e gli ospedali. Anche alla scuola del Parini appartengono pei loro sermoni il Foscolo ed il Manzoni. Nell'unico che si ha completo, dei cinque e più che ei ne ideò (1807-10), il Foscolo si propone più di riprendere e correggere i proprî che gli altrui difetti: ma egli, poeta eminentemente lirico, nella satira si leva di poco al di sopra della mediocrità, e assomiglia troppo a Persio, di cui serba anche l'oscurità. De' tre rimastici del Manzoni, anteriori e giovanili (1803-4), il primo è un *Panegirico a Trimalcione*, pieno d'ironia pariniana: il secondo e il terzo sulla comune follia del far versi. Nell'ultimo ei confessa di non sapere dar altro soggetto alle sue poesie che la vita contemporanea: sdegna cantare " opre antiche d'eroi „:

> Fatti e costumi
> Altri da quei ch'io veggio a me ritrosa
> Nega esprimer Talia.

Il Manzoni, come noteremo a proposito del suo capolavoro, ebbe una singolare attitudine al genere satirico. Egli però non era mosso dalla malvagità, ma dallo sdegno contro la corruzione dei tempi. Più tardi in un suo componimento intitolato *L'ira di Apollo* (1816-18), mise in ridicolo i classicisti, fingendo che il dio di Delo punisca quel temerario milanese Giovanni Berchet, uno dei primi romantici italiani, che insultava le divinità pagane e rifiutava di adorarle, col togliergli la lira e il plettro e col proibirgli di accostarsi ai " poggi aonii „, alle " nove Muse „, di ristorarsi coll' " onda castalia „, di circondarsi le tempie di alloro e di salire sul Pegaso: ma

> Tutto ei deggia dall'intimo
> Suo petto trarre, e dal pensier profondo.

In quell'istesso anno, mise appunto in versi le dottrine romantiche in quattro sermoni *Sulla Poesia* (1818) l'altro milanese Giovanni Torti (1774-1852), amico del Manzoni e dei suoi aderenti, e scolare del Parini, del quale, in altro sermone in versi sciolti, aveva cantato una *Visione*. Era stato dapprima chierico, ma, al sopravvenire dei Francesi (1796), svestito l'abito talare, accettò l'ufficio di segretario del Comitato sulla pubblica istruzione, il quale perdè col ritorno degli Austro-Russi. Fu aiutato da Francesco Melzi, che poi, vice-presidente della repubblica italiana, lo chiamò nuovamente segretario al dicastero dell'istruzione pubblica, ove rimase sino al 48, quando, col ritorno degli Austriaci, fu costretto ad esulare a Genova, e qui morì, molto vecchio, rettore dell'Università.

Ma allora i suoi versi non erano più " pochi e valenti „, come li aveva detti il Manzoni nel 1827.

Il sermone divenne allora arme di battaglia nelle lotte fra i Classici e i Romantici, combattutesi specialmente in Milano tra il 1816 e il '19; alle quali prese parte, più tardi, anche il Monti col suo celebre *Sermone su la Mitologia* (1825), in cui combattè l'" audace scuola boreale „, cioè la letteratura romantica, che, sorta nell'Europa settentrionale, aveva per uno dei principali canoni poetici l'abolizione dell'uso della mitologia.

> In codesto sermone, dedicato alla marchesa Antonietta Costa, il poeta lamenta di non poter degnamente cantare le nozze del figliuolo di lei Bartolommeo, perchè dannati a morte tutti gli Dei che rallegrarono le antiche letterature; e perchè, mutato il riso e il bello nel pianto e nell'orribile, non ha più donde trarre lieta ispirazione. I primi poeti, per dilettare, crearono tanti numi quanti effetti produce la natura; ma questo regno ideale è stato distrutto dal genio nordico. Non più il Sole col suo carro e le Ore danzanti, nè il mare più regno di Nettuno e ricetto di tante divinità; nè il cielo di Giove; nè i luoghi sotterranei di Plutone. Eppure la mitologia che vela di lusinghevoli adombramenti la verità, è necessaria, chè il vero per sè stesso non è poesia (" il nudo Arido vero che de' vati è tomba „). Ritorni essa, dunque, e renda ad Amore l'arco e gli strali, a Venere il cinto. Questa Dea lo ceda alla marchesa Antonietta, chè, con esso, ella porrà in fuga le streghe del Nord e desterà nei talami del figliuolo le danze delle Grazie, sue solite compagne.

È il vecchio pensiero del Tasso: che il vero persuada quando sia condito in molli versi, la volgare obiezione che si solea fare ai romantici: e il Monti lo ripete tale e quale (" il vero scompagnato dalle vaghe forme dell'arte, non può fare effetto „), dando però al suo sermone tutti gli adornamenti della poesia, esempi, paragoni, favole, ecc. Ma il vero egli, trasfigurandolo e idealizzandolo, non l'ha saputo trasformare in concetto poetico: chè, sotto quella superficie lucente, il vero " conserva la sua forma scientifica „, e la sua poesia " rimane nel fondo un piacevole ragionamento, una leggiadra prosa „ (De Sanctis). Il Monti era ormai vecchio e stanco: in altri lavori, dei suoi più begli anni, piuttosto che fare un'arida enumerazione di favole e divinità mitologiche, " inebriato di quelle bellezze „, le aveva " atteggiate e colorite „ (Zumbini).

Contro le idee del sermone montiano risposero parecchi, e specialmente in quell'anno istesso un amico del Monti e, già classicista, divenuto poi uno dei più ferventi romantici, il cremonese Carlo Tedaldi Fores, che abbiamo già ricordato fra' drammatici della scuola romantica, con alcune " meditazioni poetiche „ di circa 600 versi sciolti *Sulla mitologia difesa da V. Monti* (1825), che il Goethe fece oggetto di una sua rassegna nel suo giornale *Ueber Kunst und Alterthum* del 1826 e '27 (V. m. 176, VI. i. 164). In un altro sermone di 700 versi sciolti, pur in quell'anno, trattò lo stesso argomento Giuseppe Compagnoni (1754-1833), di Lugo, autore delle note *Veglie del Tasso* (1800), con lo pseudonimo di Giuseppe Belloni *(L'Anti-Mitologia)*.

4. Con Vittorio Alfieri si ritorna alla vecchia-satira italiana del Cinquecento e del Seicento. Le sue diciassette forti e maschie *Satire*, scritte tutte (fuorchè *I novelli*, sermone celebrato, composto nel 1786 a Firenze, tra il 1793 ed il '97,

serbano della vecchia satira il metro (la terzina), ma dànno ad essa tutto il nerbo e l'altezza che le mancava; compiono in parte l'opera del Gozzi e del Parini, in parte l'allargano nel campo politico e sociale. Il grande amore ch'egli aveva per l'arte e la coscienza per i suoi fini altamente civili, lo fecero poeta tragico: la stessa coscienza e certe spiccate qualità del suo carattere (la malinconia, l'inquietudine, l'irritabilità), che, al vedere la libertà tradita dai Francesi e la patria fiacca e serva, più si accentuarono negli ultimi anni suoi, lo crearono poeta satirico nelle *Satire*, nel *Misogallo* e negli *Epigrammi*.

Vere satire di costumi sono quella che fa da prologo *(Il cavalier servente veterano)* e la sesta *(L'educazione)*, su temi già trattati dal Gozzi e dal Parini dei quali risente l'influenza.

Il suo " cavalier servente veterano „ è il Giovin signore del *Giorno* invecchiato, che ha conservato delle glorie antiche le sole apparenze nel vestito e nella vita. Sopportato dalla Dama solo perchè le tenga mano ai " raggiretti „, e trattato come un cameriere, in un continuo tormento, egli si sente infelice ed ha il coraggio di uccidersi " da forte „.

Questa satira chiude, in un certo modo, per l'Alfieri il mondo antico, e perciò ci la mise come prologo alle altre. Quando egli cominciò a scrivere le sue *Satire*, la vecchia società, messa in ridicolo dal satirico veneto e dal lombardo, era quasi tutta crollata. Era, dunque, inutile che ci si ne occupasse: di modo che satire del costume l'Alfieri ne fece solo quante credette necessario a combattere certe usanze ch'egli reputava dovessero persistere.

Nella satira sull'*Educazione* il Giovin signore ci ricomparisce, ma fanciullo nei primi passi che muove per quella via che lo menerà alla rovina. Il maestro suo, un povero abatino, non ha altre doti che dei buoni costumi e un po' di latino, ma esso non dovrà far altro che dire la messa alla contessa, tenere a segno i sei figliuoli di lei: il contino, due abatini e tre cavalierini, e far leggere alla ragazza, di tanto in tanto, le ariette del Metastasio. Per tutto questo riceve tre scudi, mentre il cocchiere ne ha sei; ma nessuna meraviglia, che questi è in parte nobilitato perchè figlio di un cameriere del padrone, mentre l'abate è figlio di un contadino. Nella breve satira sui " Re „ (I), non ne descrive i vizi e la natura, perchè i Re sono già giudicati; e " per fare ottimo un re, convien disfarlo „. Quella sui " Grandi „ (II), riguarda i cortigiani, che, timidi col re, insolenti con gl'inferiori, hanno l'obbligo di

Mescere al Dio, scalzarlo, riforbirlo,
Tenergli staffa, incendergli i torchietti,
E in mille altri sublimi atti servirlo.

In premio amministrano la giustizia ed hanno mille altri favori dal principe. Per salire in alto sposano una donna " d'impuro sangue „, ma ricca; poi divengono mecenati e accademici. Fortunato colui che può procurare qualche nuovo piacere al re: disporrà degli altri grandi e dello Stato. Ma pure per lui viene la disgrazia, vecchio e malato, muore lontano dalla reggia. Nella satira sulla " Plebe „ (III), si mostra l'origine di molti di questi nobili, che, non avendo reso nessun illustre servizio al re e alla patria, vengono spesso dalla più vile feccia del popolo. Questo ha capito come si sale tanto in alto, e chi in esso ha più audacia e meno pregiudizi si fa avanti e tenta la corsa. Se riesce a salire, col danaro fa dimenticare la sua origine, si imparenta con illustri famiglie, e dà i titoli ai figli suoi. Tra la nobiltà e la plebe, v'è il ceto-medio degli avvocati, mercanti e " scribi „: l'Alfieri lo odiava più di tutti, e

sola, satira VI prova ch'ei sia il peggiore, e gli dà il titolo di " Sesqui-plebe „, cioè " a mezzo tra più della plebe „.

Con queste quattro satire l'Alfieri invei contro le classi sociali: nelle altre si diresse specialmente contro ai cattivi ordinamenti e le male abitudini.

La satira XIV, *La malizia*, è diretta specialmente contro Federigo il Grande di Prussia, che, avendo ridotto il suo stato una caserma, ha costretto gli altri re d'Europa a " triplicare i loro sgherri „, di modo che la tirannide non potrà esser mai abbattuta e i popoli languiranno sempre oppressi dalle spese per tanti armati. Nella satira *Le leggi* (V) dice che queste son fatte per sostenere i privilegi dei grandi, i quali, circondati di sgherri, vendono l'impunità all'assassino, che trova asilo da per tutto. In Italia (afferma il poeta) anche le donne vanno armate di forbiti pugnaletti, e l'omicidio è ritenuto un " peccatuccio „: ma delitto, punito con la morte, è " il parlare, lo scrivere, il pensare „. La satira sul *Commercio* (XII) si riattacca al Parini che, nel *Meriggio*, irride a quegli economisti (Verri, ecc.) che, disprezzando la patria agricoltura, innalzano al cielo i prodotti stranieri. Anche contro codesti " moderni illuminati ingegni „ si dirige l'Alfieri, allargando però il soggetto, ma servendosi anche dell'ironia parniana. Egli crede che è opera del commercio se la vita è ormai senza ideali:

Arti, lettere, onor, tutto è stoltezza
In questa età dell'indorato sterco,
Che il subitaneo lucro unico apprezza.

Pel commercio l'un popolo arricchisce in danno dell'altro, come l'Inglese, che il poeta ama, ma che qui non risparmia: esso è ricco, ma possiede " tutti i vizi in folla „. Col commercio e col relativo lusso vanno uniti i *Debiti* (XIII): tutti, i privati, le città, le provincie, lo Stato, firmano dei " paghero „, che poi non pagano. L'*Antireligionieria* (VII) è diretta contro il Voltaire che, abbattendo col riso la religione, creò, invece di filosofi, migliaia di furfanti. Il Voltaire non scrisse per amore di libertà, ma per far danari. Se vivesse ora (dice l'Alfieri) o perderebbe le sue ricchezze o sarebbe impiccato. Anche nella *Filantropineria* (VI) si scaglia contro il filosofo francese, " dei Filantropi tutti il patriarca „, e i rivoluzionari che si sollevarono col grido di " umanità „ sulle labbra, ma non nel cuore: lo provano le forche del Terrore. La satira sulle *Imposture* (XV) è diretta contro le sette religiose e politiche e le numerose associazioni segrete pullulanti e allora potenti in Italia: lì si è sempre raggirato da qualcuno che pensa solo a far sè grande. *I Duelli* (XIII) sono un male, ma necessario; il poeta perciò non conviene con i nuovi democratici che vorrebbero abolirlo. Le due satire *I pedanti* (VIII) e *I viaggi* (IV) hanno un carattere tutto personale. La prima è contro i censori delle sue tragedie, e in difesa del nuovo indirizzo dato da lui al teatro italiano. Egli mette in iscena un don Buratto, uno dei " barbassori di Toscana „, cui egli si dirigeva per consiglio sulla lingua e lo stile delle sue tragedie; e lo fa dottamente spropositare. Finge di accettare tutte le sue idee e promette d'allora in poi di scrivere " tragedie in manto greco, con le strofe, antistrofe, epodi „. Nell'altra satira descrive i suoi viaggi per l'Europa durati cinque anni e dà di tutte le principali città un giudizio rapido e conciso. La peggiore impressione gliela dànno Berlino e Pietroburgo, evidentemente perchè vi sono Federigo il Grande e l'imperatrice Caterina, amici e seguaci (lui dice *scimmiotti*) di Voltaire. Il primo, secondo l'Alfieri, è

Balzelli, oppression, soldateria,
Brutalità, stupidità, Gallume,
Teutonizzata la pederastia.

L'unico popolo che ammira è l'Inglese, chè, se esso ha cattivo clima, cielo nebbioso o fumoso,

Tanto è l'arrosto che fors'anco e troppo.

Le *Donne* (XVI), continuo bersaglio dei satirici di tutti i tempi e di tutti i paesi, sono invece per l'Alfieri la parte men guasta del mondo razionale. Se sono " alquanto tristarelle ", è colpa degli uomini: esse riproducono le male e le buone consuetudini.

La satira alfieriana, pur rimanendo fissa nelle antiche forme della satira italiana, tenta assorgere a una comprensione più generale: diventa moderna e qualche volta contemporanea. Scopo della satira secondo lui era solo quello di " smascherare, trafiggere, atterrare e distruggere il pubblico vizio, da cui, come da impuro fonte, i privati tutti derivano " (*Del principe e delle lettere*, III, IX). Tolta la *Vita* e le *Rime*, in nessun altro degli scritti alfieriani troviamo tanta parte di lui. Questo appunto impedì che le satire riuscissero troppo generiche, quindi difettose. Egli non sa rimanere tranquillo innanzi ai mali del suo tempo: ride, piange, combatte, freme. Talvolta il riso diventa sarcasmo, la puntura ferita: ed, eccettuatene le satire di costumi e le individuali, ove è ironia pariniana, nelle altre domina frequentemente la bile. L'ironia dell'Alfieri è violenta e forte, ed assomiglia in certo modo alla dantesca, specialmente in alcuni brani contro il Voltaire. Una caratteristica delle sue satire sono certe parole od espressioni create dal poeta, come quel " serv'-ama-onnibastante " riferito al cavalier servente.

5. Spesso il bisogno di crescere forza alla satira spingeva l'Alfieri all'epigramma: e di fatto molti pensieri e versi epigrammatici si rintracciano nelle satire. Non meno di 63 veri epigrammi contiene il violentissimo libretto contro le istituzioni e i costumi della nuova Francia, intitolato perciò il *Misogallo*, che ha pure 46 sonetti satirici, tre prose, ecc. L'avversione che l'Alfieri aveva pe' Francesi risale alla sua fanciullezza, quando il ridicolo maestro di ballo, ch'era un francese, lo faceva con la sua arte " burattinesca " e col suo *minuè* " ridere e fremere " insieme, come poi sempre i Francesi e le cose loro. Quest'avversione si accrebbe quand'egli, trovandosi a Parigi, dal 1787 al '92, potè osservare co' proprî occhi gli eccessi sanguinarî della Rivoluzione francese. Le già accennate (v. a p. 574) ruberie sofferte colà degli effetti, dei cavalli, dei mobili e specialmente dei libri, quando egli fu costretto a partir in tutta fretta da quella città, portarono al massimo grado questa sua avversione e contribuirono in parte, ma non furono il principale ed unico incentivo, del *Misogallo*. L'Alfieri dichiarò e non v'è nessuna ragione per non prestargli fede, che " al motivo del pecuniario interesse niuno di quanti *lo avevano* conosciuto, *poteva* attribuire l'indignazione non vile che *quelli suoi* scritti respirano ". I componimenti antigallici furono composti lentamente, da prima dell'89 a tutto il '96: ma fu nel 1793, in Firenze, che all'Alfieri venne in mente di riunirli (non tutti però) in un unico libro con quel titolo. Una delle ragioni che lo spinsero a metter assieme questa operetta fu l'aver egli nelle prose politiche, come vedremo, propugnati già prima della Rivoluzione, quei principî di libertà civile e politica, che poi con essa trionfarono. Temè giustamente di esser messo a fascio con i demagoghi e di esser tenuto complice delle loro scelleratezze. Egli finì per concludere che la Libertà e i Fran

così si trovavano apparentemente riuniti, e che " non si può amare la Libertà, nè conoscerla senza aborrire i Francesi „.

In questo suo odio contro i Francesi l'Alfieri non faceva che continuare la tradizione di altri grandi Italiani e in ispecie del Machiavelli (*Ritratti delle cose di Francia*), le cui idee spesso ripete, modificate o allargate (v. a p. 402). Il *Misogallo* però è più specialmente diretto contro la Rivoluzione, alla quale egli aveva pur inneggiato con la sua ode *Parigi sbastigliato;* ma all'inno ch'egli, come tutti gli altri poeti d'Europa (il Klopstock, il Coleridge, ecc.), avea inalzato, quando venne il disinganno, fece seguire la satira. Nella Rivoluzione combattè principalmente la demagogia, la " feccia „ di Parigi, causa di tutta quell'anarchia, perchè essa era divenuta padrona dei proprietari che, come vedremo, secondo il concetto alfieriano, son la base dello stato. Egli ricorda, fra i demagoghi, solo il Mirabeau in un sonetto per la sua morte, scritto a Parigi (1791), e il Robespierre che rappresenta per lui il vero tiranno; mentre Luigi XVI diventa un ottimo cittadino, vittima espiatrice di colpe non sue. Al re l'Alfieri mette in bocca un'apologia che finge " traduzione delle ultime parole pronunziate „ da lui " innanzi la Convenzione nazionale il dì 11 dicembre 1792 „. Luigi XVI è trasformato dall'Alfieri in un eroe di Plutarco, solo sicuro in mezzo a tanti schiavi che tremano. E quando si seppe da tutta l'Europa atterrita la sua decapitazione, il poeta scrisse il più bel sonetto del *Misogallo*, nel quale la terribile scena è rappresentata in tutta la sua efficacia. L'Alfieri finge di assistervi, tra la folla immensa, e guarda il palco e l'aste di ferro che lo circondano, allorchè il battere delle mani della folla gli annunzia che il delitto è già consumato. Un brivido lo prende tutto, ed egli grida: " Francia vigliacca! „

D'immensa piazza in mezzo (oimè!) torreggia
Sacro a morte e vendetta, un palco fero:
Intorno intorno atroce messe ondeggia
D'aste ferrate, onde han Liberti impero.
Di contro appunto alla già un dì sua Reggia
Ecco salirvi impavido, ed altero
In sua innocenza un Re, che all'empia greggia
De' schiavi suoi perdon concede intero.
Universal, mortifero, tremendo
Silenzio piomba entro le attonite alme.....
Deh, ch'io non vegga l'assassinio orrendo! —
Ma al batter già delle servili palme,
Consunto appien l'atro misfatto intendo.
Or tutte hai, Gallia, di viltà le palme!

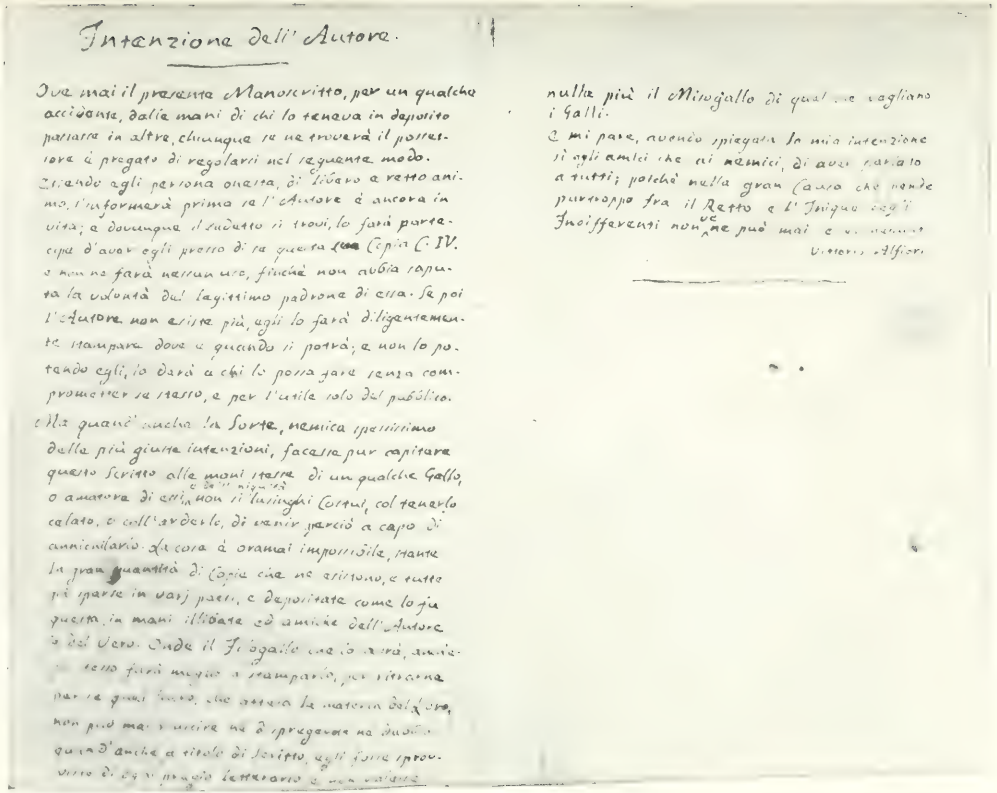
L'Alfieri irride anche agli altri Stati europei, quando essi accettano la Rivoluzione; e specialmente l'Italia. Questa, secondo lui, si prepara a combattere contro i Francesi

Con curve spalle e flessili ginocchi.

Ma l'Italia non può essere invasa da essi, perchè

Gli è tutto pan di casa,
L'una fogna nell'altra si travasa.

Se non che i Francesi potevano destare l'odio, l'aborrimento, la disperazione, non il disprezzo e lo scherno. Nel voler ricavare dalle loro azioni il comico e il ridicolo sta appunto il maggior difetto del *Misogallo*. E di fatti " non più il comico, ma sentimenti più seri e più degni informano tutta la poesia avversa alla Francia „



Intenzione dell'Autore.

Ove mai il presente Manoscritto, per un qualche accidente, dalle mani di chi lo teneva in deposito passasse in altre, chiunque ne ne troverà il possessore è pregato di regolarsi nel seguente modo.
Stando egli persona onesta, di libero e retto animo, l'informerà prima se l'Autore è ancora in vita; e dovunque il suddetto si trovi, lo farà partecipe d'aver egli presso di se questa Copia C. IV. e non ne farà nessun uso, finché non abbia saputa la volontà del legittimo padrone di essa. Se poi l'Autore non esiste più, egli lo farà diligentemente stampare dove e quando il potrà; e non lo potendo egli, lo darà a chi lo possa fare senza compromettere se stesso, e per l'utile solo del pubblico.
Ma quand'anche la Sorte, nemica sperimentata delle più giuste intenzioni, facesse pur capitare questo Scritto alle mani sozze di un qualche Gallo, o amatore di essi non ci lusinghi Costui, col tenerlo celato, e coll'ardirlo, di venir giocoli a capo di annientarlo: ciò cosa è oramai impossibile, mentre la gran quantità di Copie che ne esistono, e tutte già sparse in varj paesi, e depositate come la già questa, in mani illibate ed amiche dell'Autore e del Vero. Onde il Misogallo che lo sarà, anziché potrà meglio a stamparsi, per istrada non può mai: e quindi tutto, che attesa la materia del libro, non può mai riuscire né di spregevole né di dubbia riuscita anche a titolo di scritto, egli sarà sempre vivo di per se stesso letterario e non valerà nulla più il Misogallo di quel che vagliano i Galli.
E mi pare, avendo spiegata la mia intenzione sì agli amici che ai nemici, di aver parlato a tutti; poiché nella gran Causa che tende purtroppo fra il Retto e l'Iniquo egli Indifferenti non ve ne può mai essere.

Vittorio Alfieri.

Dichiarazione premessa alla quarta delle dieci copie manoscritte del " Misogallo „ dell'Alfieri.

Secondo il manoscritto originale che si conserva nella Biblioteca Comunale di Ferrara.

(Zumbini). L'opera alfieriana riesce monotona: non più di tre o quattro idee fondamentali, che, sotto aspetti diversi, si ripetono. La ripetizione si avverte più negli epigrammi, assai mediocri; son migliori i sonetti, nei quali egli rappresentò molti dei grandi e piccoli episodi della Rivoluzione, come quello ricordato per la decapitazione del re, e gli altri per la morte della regina e della principessa di Lamballe.

Perchè non fosse creduto una vendetta del tutto personale l'Alfieri, eccettuatane una piccola scelta anonima (*Contravveleno poetico per la pestilenza corrente 1799*), non volle mai pubblicare il *Misogallo;* ma, fattene fare dieci copie, le distribuì a persone fidate, perchè all'occorrenza fosse pubblicato, con un'avvertenza dichiarante l'" Intenzione dell'Autore „ (v. la tav. qui a fianco). La prima edizione fu fatta poco dopo la sua morte (1803), con la falsa data di " Londra, 1799 „, ma riuscì assai scorretta: migliore è quella, pur con data falsa, di " Londra, 1800 „ (Firenze, Piatti, 1804), e ottima quella eseguita sull'autografo (Firenze, Sansoni, 1884), la quale contiene anche i numerosi *Epigrammi*. L'Alfieri si sentiva chiamato al genere epigrammatico, e riteneva la lingua italiana non inferiore alle altre europee per forza e concisione, perchè avea " ben denti, ed ugne e saette e feroce brevità „. Con tutto ciò, l'epigramma era stato fino allora poco e mal coltivato dai nostri scrittori. Migliori di quelli del *Misogallo* sono gli altri (non meno di 122) che scrisse tra il 1789 e il '98, e son divisi in tre parti nell'ultima delle stampe ricordate.

Alcuni di questi son diretti contro un ricco letterato fiorentino, Angiolo Maria d'Elci (1754-1824), di origine senese, appassionato bibliografo che di tutte le prime edizioni di classici latini e greci, raccolte da lui, fe' dono alla Laurenziana di Firenze. In uno dei suoi frequenti viaggi incontrò l'Alfieri a Parigi e si odiarono a vicenda, specialmente perchè il D'Elci, autore anche di tragedie illeggibili, ne infliggeva crudelmente la lettura ai propri amici, da cui pretendeva lodi. Riuscì invece mediocremente nelle dodici *Satire* (1817) che, scritte o limate per 30 anni, in ottava rima, trattano dell'arroganza, della religione, della cena, dell'avarizia, della nobiltà, delle donne, dei viaggi, della gente dotta, dei passatempi, della frode e del pasto. Esse però furono dette slegate e troppo epigrammatiche. Meglio, di fatto, il D'Elci riuscì negli *Epigrammi*, mordaci, pungenti e aspri ad imitazione di quelli di Marziale. Piuttosto umili e semplici sono gli epigrammi originali di colui che è stato detto " il principe degli epigrammatici „ italiani, il toscano Filippo Pananti (1766-1837), nato a Ronta nel Mugello. Anch'egli viaggiò molto per l'Europa, esulando dall'Italia, dopo che partiti i Francesi, di cui era stato caldo fautore, erano ritornati gli Austro-Russi. Insegnò allora lettere italiane in Francia nel celebre collegio di Soreze (Linguadoca), e a Londra a nobili e alla famiglia reale, tenendovi anche l'ufficio di poeta del teatro regio italiano. Arricchitosi, tornò in Italia, ma perdè tutto, perchè la nave, in cui era, fu presa da pirati, ed egli appena potè esser liberato, dopo poco, per gli uffici del console britannico. La sua occupazione di poeta da teatro a Londra, dètte principalmente occasione al suo poema romanzesco *Il poeta di teatro* in 77 brevi canti in sestine, una raccolta mal cucita di varie " strane e bizzarre „ avventure che gli capitarono, avendo che fare con le compagnie comiche, presso le quali erano più fortunati i poetastri mercenari. Più che dal poema giocoso e qualche volta umoristico, che corresse e ricorresse nelle successive edizioni (1817,

24. '31) e da altri poemetti, pieni zeppi di gran numero di proverbi e di modi di dire in vernacolo toscano, egli ha comunemente fama dai suoi infiniti *Epigrammi* (circa 800), in buona parte tradotti o raffazzonati o ispirati da originali francesi del Voltaire, del Piron, del Regnier Desmarais, del Quinault, del Montesquieu, i cui nomi egli appose quasi sempre solo nelle edizioni fattene prima del 1824 e '31. Nè le desunse direttamente da quegli scrittori francesi, ma da una raccolta di epigrammi, facezie e *contes* (*Nouvelle bibliothèque de société*). La traduzione però è spesso sciatta: e mentre quelli imitati hanno un'acuta mordacità, quelli originali hanno un'indole bonaria, non feriscono alcuno e si fanno leggere solo per certa semplicità di dettato.

Riuscì più originale e più arguto nei suoi, non meno numerosi, *Epigrammi* il dotto ed erudito cesenate Zeffirino Re (1782-1864), primo segretario di prefettura fra gli altri in patria, nel qual ufficio ebbe a suo superiore l'autor drammatico già ricordato, Eduardo Fabbri (p. 604); poi, ristaurato il Governo pontificio, fu per 40 anni cancelliere di tribunale, ma prima di morire potè vedere, come avea desiderato, l'Italia unita e libera. Autore di una delle migliori traduzioni di Giovenale, nei suoi *Epigrammi* ch'ei pubblicò in centurie, dal 1819 al 1859, è spesso fieramente mordace: se la piglia d'ordinario specialmente con la gente che più avea occasione di incontrare: con giudici e avvocati, coi medici, con le donne e coi letteratucci falsi e prosuntuosi: ma, scrivendo sotto il Governo pontificio, poco o nulla potè toccare di politica.

6. La satira in dialetto era stata tentata da alcuni dei burleschi del Quattrocento, ma solo in questo periodo ebbe più voga, perchè la poesia popolare, come più ingenua e schietta della letteraria, fu rimessa in onore per le dottrine romantiche, in opposizione ai classicisti che la combattevano. Al principio del secolo XVIII la satira dialettale veneziana era già stata coltivata da due abati (p. 607), quando, sulla fine di quel secolo, sorse il " principe dei satirici veneziani „ il mordacissimo Pietro Buratti (1772-1833), che nelle argute canzonette, libere e voluttuose, ha versi fluidi e vena poetica, ispirazione qualche volta profonda, e tal'altra spirito satirico di buona lega. Lodato dal Byron, apprezzato dallo Stendhal, ei non ha l'efficacia nè la forza dei due più grandi poeti satirici dialettali di questo periodo: Carlo Porta e Giuseppe Gioacchino Belli. Al Buratti si riattacca anzi il primo di questi, il milanese Porta (1775-1821: v. la fig. a p. 627). Inviato dapprima inutilmente dal padre ad Augusta per impratichirsi nel commercio, visse un paio d'anni a Venezia miseramente, impiegato dell'Archivio delle finanze, ma, con tutto ciò, fra passatempi ed amori. Qui appunto le poesie dialettali del Buratti l'invogliarono a scriverne in quel vernacolo. Tornato nel '99, con l'istesso ufficio, in patria, provò ad adoperare il proprio dialetto, già illustrato nel secolo XVII, dal ricordato arcade Maggi (v. p. 475), e poi dal Parini e specialmente dal suo amico Domenico Balestrieri (1714-1780), dei quali tutti, intorno a quel tempo, fu pubblicata a Milano una " Collezione „ di poesie dialettali (1816-17). In patria perdè l'ufficio, alla venuta dei Francesi, per aver egli servito gli Austro-Russi. Nel 1804 venne riammesso negli uffici pubblici: nel 1809 nominato ispettore aggiunto del Pubblico Tesoro: e dal 1814 alla morte fu cassiere generale al Monte Napoleone. Modesto, amabile,

Spiegazione della Tavola.

A sinistra: Fra Pasquale e le bacchettone.
A destra: Melchiorre dalle gambe storte.

Macchiette della vita borghese di Milano al principio del secolo XIX

(Dalle *Opere complete in dialetto milanese*, di CARLO PORTA. Milano).

bonario, egli visse tra le cure della sua diletta famiglia, e nella cara compagnia di amici, come il Manzoni, il Grossi e altri romantici, delle cui dottrine fu uno dei più strenui sostenitori. In alcune delle sue poesie, composte negli ultimi dieci o dodici anni, egli flagellò a sangue la vecchia poesia degli Arcadi, e la nuova dei Classicisti con la loro mitologia e le tre unità drammatiche (*Meneghin Classegh*, *El romanticismo*). In certi sonetti, fingendo dir male dei suoi amici romantici e lodare i loro avversari, fa la caricatura dei versi prosaici, sgrammaticati e insipidi di un povero avvocato, Pietro Stoppani di Beroldinghen. Fedele e onesto impiegato governativo, uomo pratico, di buon senso e di buon cuore, fu in politica, nonostante una tinta di giacobinismo, indifferente e quasi pauroso di compromettersi. Inneggiò ai Francesi e agli Austriaci, padroni suoi, ma degli uni e degli altri notò a suo tempo i difetti. Amava veramente solo la sua Milano. Sincero e spregiudicato credente, come il Manzoni, e come lui già intinto di volterianismo, di cui non potè interamente poi liberarsi, dava addosso, come il suo amico ne' *Promessi Sposi*, ai cattivi ecclesiastici. E costoro, pel suo ufficio al Monte di Stato e come amministratore di rendite parrocchiali e di benefizi, egli aveva occasione di studiare da vicino.

Fig. 134. Carlo Porta. Da un'incisione nella *Rassa de C. P.* Firenze, Barbera, 1881.

Ce l'ha specialmente con i preti mestieranti, che esercitano il loro ufficio a scopo di lucro: li chiama *vicciuritt*, cioè " vetturini, fiaccherai „. Nelle sue poesie è addirittura una processione di questi cattivi preti, affamati, luridi, ignoranti, ipocriti, ghiotti, ritratti dal vivo e parlanti. Fanno lega con le dame bigotte, esercitano i più umili uffici nelle case patrizie, vanno di chiesa in chiesa, aspettando l'avventore, rubandosi il mestiere a vicenda (*Viagg de fraa Condutt*). In una di esse, un *Fraa Pasqual* finge aver visioni durante la digestione per iscroccar desinari alle beghine (v. la tav. qui a fianco). In una delle più profonde di queste poesie, *Guerra di pret*, è ritratta la persecuzione di un povero abate Ovina, figura drammaticissima. In quella *On miracol*, attacca le credenze cattoliche: un giovane morto impenitente, ottenuto di ritornare per 24 ore in terra a confessare i suoi peccati, fa una parodia della corte celeste. Caratteristici son pure i tristi tipi di donne che ritrae dalla nobiltà milanese, tanto sferzata dal Parini: " Donna Fabia Fabron de Fabiani „, è una bigotta, superba, ignorante, prosuntuosa, starzosa e gretta (*La preghiera*); e " Donna Paola Travasa „, cinica, violenta, crudele, pazza della sua cagnolina Lilla (Lilla), che, come la " Vergine cuccia „ del *Mezzogiorno* pariniano, fa scacciar dalla casa un cappellano che,

mentre dice la messa, le avea pestata la coda (*La nomina del cappellan*). Nelle *Desgrazi* e nelle *Olter desgrazi de Giovannin Bongee* (il suo capolavoro) è ritratto un dabben popolano, rattoppatore di robe vecchie, che, fiacco e poltrone, si crede prudente e misurato, e si lascia malmenare e sopraffare sempre battuto, proprio quando si aspetta che voglia pigliarsi la rivincita sul prepotente, ei si ritira in buon ordine, contento di non commettere uno sproposito:

E vœuna, e dò! Sangua de dì de nott!
Che nol se slonga d'olter, che ghe doo! —
E lu zollem de capp un scopellott.
Vedi ch'el tend a spettasciamm el coo:
E mi sott, cont on anem de lion!
E lu, tonfeta! on olter scopazzon.

Ah sanguanon! a on colp de quella sort.
Me sont sentuu i cavij a drizzà in pee;
E se nol fudess staa che i pover mort
M'han juttaa per soa grazia a tornà indree,
Se no ciappi on poo d'aria, senza fall
Sta vœulta foo on sparposet de cavall (1).

Nel *Lament del Marchionn di gamb avert*, ispiratogli forse da una poesia del Buratti, è ritratto un popolano reso zimbello da una scaltra donnaccia (v. la tav. qui a fianco).

Le poesie del Porta (come quelle del Belli) sono scritte in una forma schiettamente vernacola, semplice e naturalissima, imitante in tutto quella del popolo: e i suoi tipi umani hanno una verità e vivezza incomparabile, atteggiati e fatti parlare in modo caratteristico; le situazioni sono drammatiche, i casi, i costumi, i luoghi rappresentati con grande evidenza. Esse piacquero non poco al Manzoni che le sapeva tutte a mente, e ne risentì l'influenza nel romanzo.

Un influsso più largo esercitarono sul romano Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863; v. la fig. a p. 629), che dalla conoscenza appunto delle *Poesìe milanesi* del Porta (1827) fu avviato sulla buona via della poesia vernacola. Rimasto orfano e povero a 16 anni (1807) ed accolto da zii poco caritatevoli, il Belli soffrì molto nella sua giovinezza: nonostante, alternava le malinconiche letture ai divertimenti, nei quali, sarcastico e motteggiatore, ripigliava l'indole sua allegra. Impiegato del Governo e di case signorili e segretario del principe Poniatowschi, aveva occasione, come il Parini, di studiare la corruzione della nobiltà. Come il poeta lombardo, non potendo assistere freddamente innanzi a turpitudini, lasciò quell'ultimo ufficio (1807), e visse, pur come il Parini, facendo il maestro e il copista, finchè una giovane vedova, innamorata del suo spirito, ottenutogli un comodo impiego, lo sposò (1816). Allora, e meglio dopo il '26 (quando fu messo a riposo), egli potè darsi liberamente ai suoi studi. Fino a quel tempo avea scritto cattive poesie italiane classicheggianti, sotto l'influenza dell'Alfieri e del Monti; i viaggi e la lettura del Voltaire e del Rousseau che ebbero tanta

(1)

E una e due! Sangue di un turco nero!
Che non alzi più le mani, che le dò!
E lui mi appiccica di nuovo uno scappellotto.
Vedi ch'egli tende a schiacciarmi il capo;
Ed io sotto con un'anima di leone!
E lui, patlete, un altro scapaccione.
Ah corpo del diavolo! a un colpo di quella sorte.
Mi son sentito drizzare i capelli in piedi;
E se non fosse stato che i poveri morti
M'hanno aiutato per sua grazia a tornar indietro,
Se non prendo un po' d'aria, senza fallo
Sta volta fo un grossissimo sproposito.

influenza sull'opera sua satirica contro il papato, la superstizione, i pregiudizi, gli allargarono l'orizzonte e gli permisero nel 1831 di abbozzare il disegno del suo grandioso poema. Egli pensò di ritrarre il carattere e la vita della plebe di Roma, mettendola in iscena e facendola parlare con i propri sentimenti e le proprie espressioni. Mentre però il Porta aveva adoperato per metro l'ottava, la sestina e la strofa libera, il Belli preferì il sonetto, più adatto a comprendere piccole scene.

Fig. 135. — Giuseppe Gioacchino Belli. Da un'incisione di G. Pazzi nei *Sonetti romaneschi*. Città di Castello, Lapi, 1889, vol. I.

I suoi duemila e più sonetti riuscirono altrettanti bei quadretti di genere, tutti vita e verità, ognuno dei quali fa parte da sè, ma tutti insieme formano un immenso quadro della corruzione romana, specialmente sotto il papato di Gregorio XVI (1831-46). V'è ritratta la vita famigliare del popolo trasteverino, ed accanto quella scandalosa degli ecclesiastici nel Vaticano e nei conventi, e quella dei nobili ipocriti e insolenti. Mise a nudo e flagellò senza pietà le infamie e le vergogne del Governo dei Papi: " dal papa all'abatucolo, dall'inquisitore al birro, dalla Curia alla sagrestia, dalla scomunica all'indulgenza, il Belli versò il ridicolo su tutto „ (Morandi). Nè tacque dei tribunali che vendevano la giustizia; della polizia segreta dei preti, che abusavano del segreto confessionale e s'ingerivano nella vita privata; dell'amministrazione frodolenta e le tasse enormi. Il popolo è rappresentato nelle sue credenze, nelle sue superstizioni, nei suoi vizî, nei suoi divertimenti. Roma era allora quasi in un medio evo: la Censura e il Sant'Ufficio mantenevano le tenebre. Come si vede, mai era stato concepito " un disegno più vasto, più nuovo, più civile „, un'epopea satirica così ampia. Il Belli non è secondo a nessuno dei poeti satirici per lo scopo civile che si prefisse con la massima parte dei suoi *Sonetti*, che ei componeva vivendo col popolo, e osservandolo acutamente, e che erano imparati a memoria e divulgati per Roma. " Con i suoi sonetti politici che diventarono popolari, fece più danno lui al Governo dei Papi, che non gliene avrebbero potuto fare, allora, cinquanta battaglioni di volontari „ (Morandi). Egli odiava addirittura Gregorio XVI, contro cui scrisse non meno di 200 sonetti.

Una paura di papa Gregorio.

Notte addietro, ar quartier de la Reale
De San Pietro, le scento sintinelle
Strillôrno: All'arme!; e a lo strillà de quelle
Er tammurro bbattè la ggenerale.
Pènzete er Papa!... Bbutta l'orinale,
In camiscia, e ssi è nnò ccò' le sciafrelle [1]).
Va a li vetri... e cche vvede, Raffaelle?
Passà immezz'a ddu'torce er Prencipale [2]).

[1]) Le pantofole. [2]) *Il sacramento. Prencipale* è il padrone di una bottega.

Cór naso mezzo drento e mmezzo fôra,
Chè ttanto inzin'a equi llui sce s'arrischia:
Fa allora: " Eh bbuggiara!, ppropio a equest'ora! „
Povero frate! è ttanto scacarcione [1]),
Che ssi una rondinella passa e ffischia,
La pijja pe' 'na palla de cannone!

I *Sonetti*, che son precisamente 2142, furono composti specialmente fra il 1830 ed il '48. Tra il 1838 e il '42, perduta la moglie e ricaduto nuovamente in istrettezze economiche, egli si umiliò a chiedere un impiego proprio a quel Gregorio XVI (1840), che aveva tanto violentemente assalito e che, nonostante avesse ottenuto l'impiego, continuò poi a mettere in ridicolo. Nell'istanza, però, egli confessava di farlo per l'affetto sviscerato che nutriva per l'unico figliuolo giovanetto. D'allora in poi egli non pensò che ad assicurare l'avvenire di questo figliuolo. Dal 1830 al '48 egli era stato un liberale sincero e convinto, e seguì bene le idee riformatrici di Pio IX: ma quando il papa mutò, mutò anche lui. " Il Belli apparteneva a quella classe di liberali che, trascinati dalla fiumana della Rivoluzione, si diedero a combattere il papato, in cui vedevano il più forte ostacolo al civile progresso. Essi però credevano in Dio, odiavano i preti, ma andavano a confessarsi. Quando la Provvidenza favorì il primo Napoleone a danno del papato (Pio VII), essi stettero con lui: ma quando vennero le restaurazioni del 1815, e poi la discordia tra' liberali, e i moti italiani del '21 e del '31 furono soffocati nel sangue: allora essi si pentirono e rinnegarono la loro antica fede „ (Morandi). Nel '46 c'era ancora in lui l'uomo antico, che inveiva sempre contro le turpitudini di Gregorio XVI. Nel maggio '49 ei dovè addirittura essere spaventato dalle prepotenze, dalle devastazioni, dalle ruberie, dagli assassinî che si commisero a Roma in nome della libertà; e quando Luigi Napoleone, abbattuta la repubblica romana, ripose Pio IX sul trono, il Belli assistè muto alle inaudite carneficine papali (1644 giustiziati!). Fatto non nuovo in questo periodo (lo stesso era quasi avvenuto nel Pellico): il poeta antipapale era divenuto e rimase fino alla morte un reazionario e devoto ai Gesuiti. Allora in alcune mediocrissime poesie italiane (edite postume, 1865-6), si oppose alla rivoluzione, maledicendo la civiltà moderna e tutte le sue istituzioni: la scienza e la libertà del pensiero. Egli aveva anche pensato di bruciare i suoi sonetti dialettali, e li rimise ad un amico pregandolo di farlo: ma questi, alla morte del poeta, li restituì al figliuolo, che ne pubblicò circa 800 dei più innocui, ma fortemente mutilati. Le due edizioni che rivelarono all'Italia e all'Europa uno dei migliori poeti del nostro tempo, si debbono ad uno dei nostri più lindi prosatori moderni (Luigi Morandi), che nella seconda, completa e definitiva in 6 volumi (1889), inalzò un vero " monumento al suo concittadino „. Il Belli ha lasciato una scuola. Tutt'i poeti dialettali dell'Italia contemporanea (lo vedremo) debbono riconoscere in lui il loro vero progenitore.

7. Non una regione italiana soltanto, ma tutta quanta l'Italia di quel tempo (1835-49) rappresentò in un'altra " epopea satirica „ il toscano Giuseppe Giusti

[1]) Pauroso.

(1809-50: v. la fig. qui sotto), nato a Monsummano in Val di Nievole (Pescia). Egli, passati tre anni della sua giovinezza (1826-29) a Pisa nell'Università, in cui una vergognosa facoltà legale, invecchiata e neghittosa, lo avea disamorato da quegli studi ch'ei dovea compiere per volontà paterna, si dètte tutto alla sua inclinazione per la poesia, passando quegli anni allegramente più nei caffè che all'università. Quella vita rappresentò più tardi nelle indimenticabili *Memorie di Pisa* (1841), in cui schernisce gli studenti sgobboni che finirono poi spie o birbi, ed inneggia ai " capi ameni „, onesti, franchi, sempre di un colore. Creduto autore di alcuni versi di sapor politico, s'ebbe un'ammonizione dal Commissario di polizia, ma questa gli suggerì la sua prima poesia politica il *Proponimento di mutar vita*. Trattenuto dal padre tre anni a casa, dovè perciò ritardare a prendere la sua laurea fino al '34, ma non se ne servì, e continuò a coltivare la poesia a Firenze. Più tardi un amore sfortunato, la salute debole, una paura avuta per una morsicatura d'un gatto ch'ei credeva avvelenato, lo spinsero a viaggiare per l'Italia (1844). In politica egli sperava molto nelle riforme del granduca Leopoldo II, al cui ritorno era favorevole, purchè tornasse con la costituzione: ma quand'ei tornò con gli Austriaci, il Giusti, ch'era stato deputato alla prima e seconda Assemblea legislativa toscana (1848), si ritirò alla vita privata, come altri suoi amici liberali, fra i quali ebbe intimo lo storico Gino Capponi, nel cui palazzo morì, improvvisamente, di tisi polmonare.

Fig. 136. - Giuseppe Giusti. Da un disegno di Ranzi negli *Scritti varii di G. G.*, Firenze, Le Monnier, 1859.

La poesia giocosa, o bernesca, ch'ebbe sempre molt'affinità con la poesia satirica, era stata largamente coltivata in questo periodo. Dello stesso austero Parini abbiamo una buona quantità di *Poesie piacevoli*, alcune delle quali intitolate " Scherzi „: vere canzonette metastasiane, in ottonari, scritte per i ventagli e i parafuochi di un'amica del poeta. Della poesia bernesca fu caldo fautore anche il critico Baretti, prima di spatriare per l'Inghilterra, anzi egli voleva pubblicare addirittura un florilegio di simili componimenti contemporanei. Anche Gasparo Gozzi avea dato fuori, come abbiam detto (p. 608), alcune *Rime piacevoli* (1751). In generale la poesia burlesca di questo periodo ebbe spesso la identica materia della satira, e si distinse talora da essa solo per la forma metrica de' capitoli e sonetti caudati. Essa dètte gli estremi bagliori in Toscana, sotto il mite e bonario governo dei Lorenesi.

Ultimo dei poeti berneschi italiani fu l'aretino Antonio Guadagnoli (1798-1858), avvocato, vissuto insegnando a Pisa, ad Arezzo, finchè, per una eredità, potè passare comodamente gli ultimi anni suoi in una sua villa presso Cortona ed in patria. Nelle sue facili *Poesie giocose* (1822-47), scritte in metri brevi o in sestine, pur seguendo il Berni, rimane originale non proponendosi altro scopo che quello di far ridere, giovandosi dei doppi sensi delle parole e delle frasi, e scendendo pure in volgarità e insipidezze. Più note sono quelle sul suo lungo *Naso* e la *Coda del Naso*, sul *Mio abito*, sul *Campanile di Pisa*, ove solo è sfiorata la satira politica. Egli dileggia pure qualche ultimo avanzo della vita signorile del Settecento: il prete pedagogo, il maestro di ballo: ma leggermente, di passaggio. Insomma, la poesia del Guadagnoli è un impasto di bonomia e di finezza, e per questa ultima qualità precorre il Giusti.

Il quale cominciò appunto a provarsi nella poesia burlesca seguendo l'indirizzo che a questo genere aveva dato il Guadagnoli: ma trovò subito una via propria nella satira politica: alla quale, perchè meglio riescisse al suo scopo di aiutare la rigenerazione italiana, egli dètte una forma popolare con molta varietà di metri, agili e rapidi, e il titolo di *Scherzi* (1844 e '45) o *Versi* (1847 e '52). Essi formano un gran quadro dell'Italia della prima metà del secolo XIX: mostrano tutte le piaghe di quella società, suscitano il desiderio del riscatto politico e del rinnovamento morale.

Il poeta comincia con lo schernire il morto imperatore d'Austria, Francesco I, rappresentante della Sant'Alleanza e carnefice e carceriere degl'Italiani *(Dies Irae)*; e i principi italiani vassalli dell'Austriaco *(Incoronazione)*; in un'allegoria fa la storia delle sventure toccate all'Italia, augurandole un redentore *(Stivale)*; rimbecca l'offesa del Lamartine all'Italia (che il general Guglielmo Pepe difese con la spada a Firenze nel '26, mostrando ch'essa è più viva che mai, e piena di vita potente, sebben repressa *(La terra dei morti)*; ride sull'incertezza del Granduca tentennante fra il dispotismo e la popolarità *(Re Travicello)*. E poichè il risorgimento nazionale aveva bisogno di forti e virili virtù, egli inveiva contro quegl'inetti patrizi che rimpiangevano i privilegi, le pompe, gli ozi, le libidini dei vecchi governi e tramavano contro la restaurazione d'Italia; contro i nobili che, indifferenti e ignoranti, chiamavano " civiltà il corrompere e l'essere corrotti „; e contro quelli decaduti e svergognati, pitoccanti la mensa e ruffiani di chi meglio li pagasse *(Preterito più che perfetto del verbo Pensare, Ballo, Brindisi)*. Della nuova aristocrazia, quella del danaro fatto col commercio, la quale, occupato il governo, vuole dirigere la politica secondo il corso de' valori, egli svela al popolo le origini, gl'incrementi, le arti abiette *(Vestizione, Scritta)*. E deride il secolo inchinante agl'interessi materiali *(San Giovanni)*; la gioventù fiacca e inerte chateaubriandista e byroniana *(Giovinetto)*. L'impiegato, abietto servo di chiunque lo paghi, strumento stupido o indifferente o vile o infame del governo, e piaga della Toscana fino al '47, è poi personificato nel popolarissimo *Gingillino*. Il personaggio politico, di tutti i colori, di tutte le opinioni, di tutti i partiti è ritratto nel non meno popolare *Girella*. Egli amava il popolo e avrebbe voluto che con la sua superstizione ed ignoranza non avesse arricchito i potenti *(Apologia del Lotto* e *Sortilegio)*; ma non i demagoghi che sferza a sangue *(Arruffa-Popoli)*, nè i falsi liberali *(Spettri del 4 settembre 1847)*, nè gli eccessi e le utopie delle opinioni nuove *(Gli immobili e i semoventi, Gli umanitari)*; nè i neo-guelfi *(Papato di prete Pero)*.

Il Giusti in teoria non era contrario ad una repubblica italiana, ma si spa-

ventava " degli apostoli „, pei quali la patria si sarebbe divisa in tanti " governini „, divenendo così più facile pasto delle " ganasce oltramontane „ *(La repubblica)*. In pratica, egli apparteneva a quel nucleo di liberali che, non con la rivoluzione, ma volevano trascinare con la forza delle opinioni i principi a concedere le libertà moderate. A questo principio sono ispirate le poesie politiche scritte dopo il '46. Il *Sant'Ambrogio* (1846), una delle sue più belle poesie, risente degli ideali cristiani del suo Manzoni che aveva conosciuto a Milano l'anno prima, nel '45, e che lo aveva trattenuto suo ospite per un mese.

Egli, ripigliando il concetto della indipendenza nazionale, sancisce il principio della fratellanza dei popoli. Immagina d'esser capitato con un figliuolo del Manzoni, quando era a Milano, nella chiesa di S. Ambrogio, mentre i soldati austriaci assistono alla messa. Questi, al momento della consacrazione, intonano, accompagnati dalla banda militare, il commovente coro dei *Lombardi alla prima crociata* del Verdi (" O Signore, dal tetto natio „), che ritraeva proprio la condizione di quei disgraziati, lontani dalle case loro, in terra straniera. Il poeta ne rimane fortemente scosso, e non può più trattenere la sua commozione, quando essi intuonano un altro canto:

Un cantico tedesco lento lento
Per l'aër sacro a Dio mosse le penne.
Era preghiera, e mi parea lamento,
D'un suono grave flebile solenne,
Tal che sempre nell'anima lo sento:
E mi stupisco che in quelle cotenne,
In quei fantocci esotici di legno,
Potesse l'armonia fino a quel segno.

Sentia dell'inno la dolcezza amara
De' canti uditi da fanciullo: il core
Che da voce domestica gl'impara
Ce li ripete i giorni del dolore:
Un pensier mesto della madre cara,
Un desiderio di pace e d'amore,
Uno sgomento di lontano esilio,
Che mi faceva andare in visibilio.

Nella *Rassegnazione*, combattè, invece, la malintesa umanità e l'inerte ascetismo della setta clericale: il " succhiarsi in pace (egli dice) uno che ci spelliccia allegramente, è contrario alla natura! „ Nella *Delenda Cartago* consiglia ad un poliziotto a smettere le spie, perchè si sapeva omai che cosa volevano gl'Italiani. Prima di tutto niente " padrone „:

vogliam che ogni figlio d'Adamo
Conti per uomo; e non vogliam Tedeschi;
Vogliam i capi col capo; vogliamo
Leggi e Governi: e non vogliam Tedeschi.

Scriva: vogliamo, tutti, quanti siamo,
L'Italia, Italia; e non vogliam Tedeschi:
Vogliam pagar di borsa e di cervello,
E non vogliam Tedeschi...

Alle speranze sórte in tutti gl'Italiani, pel nuovo pontefice Pio IX (1846): per le buone disposizioni di alcuni principi italiani; per le eroiche giornate di Milano e la liberazione di Venezia (1848); credette anche lui finita la servitù d'Italia: ma il tempo non era ancor giunto, ed egli nol potè vedere per la morte.

Il Giusti, che deve poco al Berni, deve ben molto al Parini, dal quale, oltre l'ironia finissima, imparò " la sobrietà austera e il verso sottilmente temperato e l'innesto nella satira della lirica e dell'epica „ (Carducci). Dopo Dante nessuno meglio di lui aveva così bene maneggiata l'invettiva politica. Nella sua stupenda ode *L'incoronazione* son ritratti con vivissima fedeltà i principi italiani, " volpi e conigli coronati „, andatisi a inginocchiare innanzi all'imperatore d'Austria: Carlo Alberto, " il savoiardo giallo di rimorsi „, Ferdinando II di Borbone, il " lazzarone re Sacripante „, il granduca Leopoldo II, " il toscano Morfeo „ ecc.

Intanto papa Gregorio XVI, che abbiam visto bersaglio del Belli, se ne sta solo a Roma. Se gli altri opprimono il corpo agli Italiani (gli dice il poeta), non voler tu opprimere loro l'anima: raccogli i miseri sotto il tuo manto. Ma se tu ti unisci ai tiranni d'Italia, una voce griderà che il tuo diadema:

Non è, non è, dirà, dei santi chiodi,
Come diffuse popolar delirio:
Cristo l'armi non dà del suo martirio
Per tesser frodi.
Del vomere non è per cui risuona
Alta la fama degli antichi padri:
È settentrïonal spada di ladri
Torta in corona.
O latin seme, a chi stai genuflesso?
Quei che ti schiaccia è di color l'erede;
È la catena che ti suona al piede
Del ferro istesso.
Or via, poichè accorreste in tanta schiera,
Piombate addosso al mercenario sgherro:
Sugli occhi all'oppressor baleni un ferro
D'altra miniera;
Della miniera che vi diè le spade
Quando nell'ira mieteste a Legnano
Barbare torme, come falce al piano
Campo di biade.

Il Giusti fu popolare in Italia come in Francia il Béranger, al quale ei pur deve qualcosa e ch'ei supera in altezza, " perchè ebbe più fierezza di sdegno: e spesso ricorda piuttosto il Barbier, e talvolta Alfred de Musset, quando questi si degna che la sua divina poesia sacrifichi ai numi della patria „ (Camerini). Il Giusti ha una fisonomia schiettamente italiana, " paesana „, com'ei la chiamava: temendo di perder questa, egli non volle avere nessun contatto con le letterature straniere che avevano allora invasa l'Italia. Fece anche scuola: e fu attribuita a lui la popolare poesia *Re Tentenna*, scritta contro Carlo Alberto nel 1847 da Domenico Carbone, poeta patriottico piemontese, che ricorderemo appresso.

Scrittori di favole e di apologhi.

8. Con la poesia satirica e giocosa ha non poche relazioni la favola e l'apologo. Quasi tutt'i satirici, di fatto, hanno scritto delle favole. Il Parini ci lasciò un solo sonetto-apologo; Gasparo Gozzi scrisse molte graziose ed eleganti *Favole* ed *Apologhi;* ed il Giusti rifece la nota favola d'Esopo delle rane e del serpe nel suo indimenticabile *Re Travicello*. I favolisti di questo periodo furono però numerosi, perchè, col rinnovamento della letteratura, si sentì il bisogno di rivolgersi e farsi intendere dal popolo che cominciava a sorgere e ad avere importanza. Essi insegnarono senno alle moltitudini, trattando la morale per esempi: e poichè parlavano a gente che non era ancora un popolo fatto, non ebbero nè la schiettezza di Esopo che parlava ad un popolo libero, nè tampoco la gentilezza del La Fontaine che si dirigeva ad un pubblico di gentiluomini e di cortigiani.

Uno dei primi favolisti di questo periodo è appunto il ricordato amico del Parini, il prete Gian Carlo Passeroni (1713-1803), nato a Nizza, ma vissuto quasi sempre a Milano. Egli pubblicò non meno di 7 volumi di *Favole esopiane* (1775), ripetendo le vecchie ed inventandone di nuove. Il suo stile è facile ma prolisso, come l'opera sua maggiore, il faticoso poema in 101 canti (il più lungo che si conosca!) intitolato *Cicerone* (1755), ma che parla del suo eroe solo nell'ultima parte. Uomo povero e modesto, vissuto quasi nella miseria, rifiutando doni e protezioni per esser libero, volle con esso pungere i corrotti costumi del suo tempo ed in ispecie la frivolezza delle donne; ma la sua satira è superficiale. Il poema è però importante storicamente. Fra l'altro ei vi ricorda

che Lorenzo Sterne, l'autore del *Viaggio sentimentale*, passando per Milano, volle conoscerlo, e (certamente per fargli un complimento) lo dichiarò, pel suo lepido umore, suo " maestro e duca „.

Anche *Favole esopiane* (1782) scrisse il gesuita Giambattista Roberti (1719-96), nato a Bassano (Padova); sono ingegnose, ma piene di smorfie e di affettazioni. Ne scrissero anche l'amico e traduttore del Gessner, il riminese Aurelio de' Giorgi Bertòla (1753-98), che ricorderemo fra i lirici di questo periodo, anzi egli fu il legislatore di quel genere letterario nel suo *Saggio sopra la favola* (1789); e il ricordato commediografo della scuola goldoniana Gherardo de' Rossi (p. 569), che ha naturalezza, semplicità, talora eleganza, ma nessun alto scopo civile. Questo ebbe chiaramente il medico toscano Lorenzo Pignotti (1739-1812), rettore dell'Università pisana e regio istoriografo del granduca Ferdinando III. Appassionato cultore della letteratura inglese, nei suoi poemetti *Shakespeare* (1799), l'*Ombra di Pope* (1782), del cui *Riccio rapito* fece pure una libera imitazione nella *Treccia donata* (1808), nelle argute e graziose *Favole e novelle* (1782), la sua maggior opera, riprodotta infinite volte, egli volle correggere i corrotti costumi civili, il despotismo e l'ipocrisia nella sua Toscana, e si sollevò quasi fino alla satira in una di esse *(I progettisti)*; ma è spesso prolisso e fiacco e adopera troppi adornamenti. Egli scrisse anche un poemetto burlesco-satirico, *Il bastone miracoloso* (1831). Nella purgatezza della lingua e nella semplicità dello stile egli è superato da un altro toscano, l'abate Luigi Fiacchi (1754-1825), che mutò il suo nome grecamente in Clasio, e fu professore di filosofia, valente filologo e accademico della Crusca. Se non che, le sue cento *Favole* (1807), scritte pei fanciulli, sono molto tenui e rimangono molto addietro, per l'invenzione, la varietà e il brio, a quelle del Pignotti.

In quattro *Apologhi* alluse e derise questioni politiche del suo tempo l'abate Giovan Battista Casti, che abbiam già ricordato fra i poeti melodrammatici (v. a p. 521). Per la sua prima opera satirica in ottava rima, il *Poema tartaro*, pubblicata più tardi (1803), ove derideva i costumi di Caterina II di Russia e della sua corte di Pietroburgo, già visitata da lui, aveva avuto lodi da Giuseppe II d'Austria, nella cui corte si trovava: ma quando l'imperatore s'accordò con la imperatrice sua rivale, il Casti venne allontanato da Vienna. Il *Poema tartaro* è anche notevole, perchè forse da esso il Byron derivò nel suo *Don Juan* l'episodio delle avventure del suo eroe alla corte di Pietroburgo. Si dètte allora a comporre un altro poema satirico politico, un immenso apologo sulla Rivoluzione francese: *Gli Animali Parlanti*, che pubblicò a Parigi (1802), ove s'era ritirato fin dal 1798, e dove visse sino alla morte, fattosi democratico e quindi avverso al Bonaparte, della cui famiglia era invece amico.

G. Li *Animali parlanti* di G. B. Casti

In questo poema, scritto in sestine e diviso in 27 canti, egli rappresentò, in una vasta allegoria, tutta la società umana sotto la forma degli animali. Egli finse che questi, stando in una isola, si eleggano il loro re, il leone; e, morto questo, eleggano il leoncino sotto la reggenza della madre lionessa che affida il principe ereditario in educazione all'Asino, e sostituisce al Cane, ministro del re Leone, la Volpe (v. la fig. a p. 637). Sorgono allora congiure, guerre, governo di partiti, odi, confusioni, e l'isola viene inghiottita dal mare.

È insomma una larga, viva e vera descrizione allegorica della grande Rivoluzione, di cui il Casti non comprese nè lo spirito nè il pensiero. Il Casti però non è uno scettico, come fu detto: egli ha " fede nella virtù, nella verità, nella ragione e nella stessa religione, che calorosamente invoca come emancipatrice del genere umano, vittima de' pregiudizi, ma al quale prevede una vita di felicità compiuta, quando quei pregiudizi saranno distrutti „ (Zumbini).

I Paralipomeni della Batracomiomachia di G. Leopardi.

Gli Animali Parlanti sono scritti in vena facile e ravvivati da facezie, ma in uno stile diffuso e fiacco. Per le allusioni politiche vennero subito tradotti in varie lingue: ma ora si ricordano specialmente perchè di essi si giovò il più grande lirico italiano moderno, Giacomo Leopardi, nel comporre il suo poemetto pur satirico-politico: *Paralipomeni della Batracomiomachia*, pur in forma di apologo, ma in soli otto canti e in un metro poco differente, in ottave invece che in sestine.

Fig. 137. — Il topo bibliotecario del re Leone. Casti G., *Animali parlanti*, V, 20. Da una incisione di P. Lasinio negli *Animali parlanti*. Londra [Livorno]. 1822.

I Paralipomeni della Batracomiomachia, pubblicati postumi (Parigi, 1842), che il Leopardi, come vedremo, scrisse negli ultimi anni della sua breve ed infelice vita a Napoli (1833-37), son detti così, perchè continuano, in certo modo, l'azione del poemetto greco, *La Batracomiomachia*, attribuito ad Omero, pigliando le mosse dalla disfatta dei Topi, già vincitori delle Rane, ma poi vinti dai Granchi venuti in aiuto di queste. Cantando così la seconda campagna di quella guerra descritta nel vecchio poemetto, il Leopardi trasporta l'azione ad avvenimenti contemporanei a lui degli anni 1815-21, rappresentando le contese fra gl' Italiani o più propriamente i Napolitani *(Topi)* e gli Austriaci *(Granchi)* loro oppressori, gli uni per ottenere la libertà nazionale, gli altri per impedirgliela. Ma le allusioni non sono tutte comprensibili; onde il poemetto qua e là riesce oscuro. È assodato che nella battaglia fra i Topi e i Granchi sia raffigurata quella di Tolentino (1815), nella quale gli Austriaci sotto il comando del general Federico Bianchi *(Brancaforte)* vinsero i Napoletani, comandati da Gioacchino Murat *(Rubatocchi)*. Nelle *Ranocchie* sono rappresentati i preti, in *Rodipane* Ferdinando Borbone o Luigi Filippo di Francia trasformato in re costituzionale di Napoli; in *Senzacapo*, re dei Granchi, l'imperatore d'Austria, Francesco I; nel barone *Camminatorto* il Metternich; e nel conte *Leccafondi* il generale borbonico Carascosa.

Dalla *Batracomiomachia*, dunque, il Leopardi tolse il solo antefatto; dagli *Animali Parlanti*, invece, l'ordito, il disegno e non pochi particolari: un topo nel poema del Casti apparisce come bibliotecario del re (v. la fig. qui sopra). Son anche imitate dal Casti quelle lunghissime, e spesso inopportune, digressioni, in cui il Leopardi s'indugia, con gran compiacimento suo, ma con gran danno dell'arte, a deridere le condizioni e le istituzioni politiche e scientifiche moderne, come quelle sull'uso, allora comune in Italia, di dare ai fanciulli i nomi aborriti di Annibale e di Arminio: sulla invidia che gli stranieri hanno degl' Italiani, per la gloria di Roma: e quella, strana, in dileggio della filologia tedesca, che lo stesso

Leopardi avea prima tanto apprezzata, anzi additata ai suoi concittadini. Il poema poi si dovrebbe compiere al quinto canto con la disfatta dei Topi, ma invece continua per altri tre canti, che si occupano di un sol topo, il conte Leccafondi che fa un viaggio all'inferno per interrogare i defunti sul modo come liberare la patria comune. Ma aspettiamo invano quella risposta: il poeta interviene per dire che non può farcela conoscere perchè nel manoscritto, da cui egli ha desunta quella storia, e in tutti gli altri, manca la fine. Così, con un crudele dileggio agli sforzi ed alle speranze degl'Italiani, finisce il poema, " povero nell'intreccio, di poco interesse nelle situazioni, senza verità e naturalezza ne' caratteri e con uno stentato scioglimento „ (Zumbini). Poeta essenzialmente lirico, il Leopardi riesce mediocre nell'epica e nella satira: perchè non può sentire passioni e comprendere cose diverse dalle sue proprie. Oltre a ciò, egli, che non ha nessuna fiducia nel progresso umano e poca nelle instituzioni del governo libero, almeno come erano allora applicate, nei *Paralipomeni* mise in ridicolo tutto il passato e l'avvenire del genere umano. la vita in sè stessa, la quale non può essere soggetto di riso. E come quella dell'umana natura, anche la satira politica è mediocre. Egli che pur aveva amato tanto la patria nelle sue canzoni patriottiche, negli ultimi anni suoi era divenuto completamente scettico; il suo patriottismo si manifesta quasi solo nel suo ingeneroso odio ai Tedeschi. Eppure questi, nelle persone del Niebuhr e del barone Bunsen, s'erano pur adoperati per rendergli meno infelice la vita! I *Paralipomeni* hanno bellezze poetiche solo nei particolari, come la grandiosa e sublime descrizione del mondo in un'età remotissima, quando non era ancor Troia: la sola torre di Babele dominava la terra deserta, l'Italia era sparsa di vulcani e incenerita nella superficie. Magnifica e originale concezione, e che " rimarrebbe immortale nella moderna poesia del dolore „, se fosse bene rappresentata, è anche l'inferno degli animali, un'isola altissima da cui gli uccelli vivi fuggono pel fetore. Per il Leopardi l'inferno è una derisione, e nel ricordato viaggio del suo conte Topo e' non fa che una parodia delle note andate all'inferno fatte da' celebri personaggi pagani e cristiani.

Fig. 138. — Il Cavallo consola il Cane sostituito dalla Volpe nel suo ufficio di ministro del morto re Leone (Casti, *Animali parlanti*, X, 29). Da un'incisione di P. Lasinio negli *Animali parlanti*, Londra [Livorno], 1822.

9. Il poema didattico, del quale, come abbiamo detto, il *Giorno* del Parini serba solo la forma, era dunque di moda in Italia nel secolo XVIII, com'anche in Francia e in Inghilterra. In Italia avevagli dato specialmente un nuovo impulso l'applaudita ed elegante versione del poema lucreziano, fatta dallo scienziato Alessandro Marchetti della scuola del Galilei (v. a p. 535): ma in generale i poemi didattici di questo periodo ricordano più le *Georgiche* virgiliane e le imitazioni fattene dai poeti didascalici italiani del Cinquecento (Rucellai, Alamanni, ecc.): Poemi didascalici.

essi son quasi sempre in quattro canti, come il poema latino e gl'italiani antichi, e, come questi ultimi, scritti quasi sempre in verso sciolto.

Il ferrarese Girolamo Baruffaldi (1675-1755), arciprete di Cento, erudito storico della sua patria e autore della miglior *Vita* dell'Ariosto, sulla fine del periodo precedente avea descritto, in un poema di otto canti, in versi sciolti: *Il Canapaio* (1741). Del ricordato gesuita Giambattista Roberti (v. a p. 635) sono due poemetti, uno su *Le perle* (1756), in versi sciolti, l'altro, in ottava rima, su *Le fragole* (1752). Verona sola diè quattro poeti didascalici: Zaccaria Betti (1732-88), autore del *Baco da seta* (1756); Antonio Tirabosco (1707-1773), dell'*Uccellagione* (1775); e due altri più celebri: uno, scolare di Scipione Maffei, il conte Giovan Battista Spolverini (1695-1762), che nell'elegante ed elaborata *Coltivazione del riso* (1758), imita, eguaglia e forse supera nella tessitura del verso la *Coltivazione* dell'Alamanni, e dà all'Italia uno dei migliori poemi didascalici, impiegandovi non meno di 20 anni; l'altro, Bartolomeo Lorenzi (1732-1822), prete, professore, improvvisatore, per la sua *Coltivazione dei monti* (1778), in ottava rima, lodato in gran parte dal Parini. Altri cantarono temi filosofici e scientifici, come il gesuita ferrarese Lorenzo Barotti (1724-1801): *La Fisica*, *L'origine delle fonti*, *Il Caffè*, tutti in ottave; i due bresciani: Antonio Brognoli (1723-1807): *Il Pregiudizio*, di 12 canti in ottave: e il ricordato Giuseppe Colpani (v. a p. 618): *La Filosofia* e *Il Commercio*; i due comaschi: Carlo Castone della Torre di Rezzonico (1742-96), che abbiam già ricordato (p. 519) e rivedremo meglio fra i lirici: *L'origine delle idee*, *Il sistema dei cieli*: e Gaspare Cassola (1742-1809): *L'Astronomia*, *La pluralità dei mondi*, *L'Oro*, tutti in versi sciolti, come *L'immortalità e spiritualità dell'anima*, in due libri, del toscano Salomone Fiorentino (1743-1815), nato a Monte S. Savino, e miglior poeta elegiaco. Fra tutti questi il Rezzonico rappresenta meglio quella tendenza di alcuni dei didascalici del secolo XVIII, di trasportare direttamente la scienza nella poesia. Anelanti al nuovo e disprezzando il classicismo, essi credettero di reagire al vuoto delle pastorellerie d'Arcadia con una poesia densa di contenuto, svincolata dagl'impacci della rima, libera nei suoi voli trascendentali: ma con i loro pesanti poemi non fecero che creare una novella Arcadia, che ai giorni nostri fu detta inesattamente l'" Arcadia della Scienza „, un'Arcadia trascendentale, dove ogni ispirazione era morta.

Di un argomento essenzialmente scientifico tratta anche il celebre *Invito a Lesbia Cidonia* (1793), in versi sciolti, del gran matematico bergamasco Lorenzo Mascheroni (1750-1801), che abbiam ricordato fra gli scrittori di sermoni e che fu senza dubbio il più grande dei poeti didattici di questo periodo. Egli superò con molta grazia le maggiori scabrosità della scienza nel suo breve poemetto, ove ad invogliare la culta contessa e poetessa Paolina Grismondi-Secco-Suardi, che nell'Arcadia si chiamava " Lesbia Cidonia „, a visitare i musei di storia naturale e il gabinetto di fisica dell'Università di Pavia, ov'egli fu professore di algebra e geometria dal 1786 al '98, le descrive tutte le meraviglie della natura e della scienza ivi conservate. " Mai uno scienziato grande, come il Mascheroni, ha saputo esser poeta in materia di scienze sì schietto e gentile: e quelle che celebrava erano scienze nuove, restaurate col metodo sperimentale di Galileo, e dalla poesia quasi intatte „ (Mestica). Il Mascheroni fu anche buon cittadino. Ammirò e fu

stimato da Napoleone, cui dedicò con bei versi la sua *Geometria del compasso* (1797), e morì, benedicendolo, quando, con la battaglia di Marengo, gli restituiva la patria, ch'egli avea lasciata, per andare a far parte a Parigi della Commissione dei pesi e delle misure, e che non potè più rivedere per l'occupazione che gli Austro-Russi fecero in quel tempo della Lombardia. Il Monti, suo compagno in quell'esilio, e ammiratore della sua dottrina e delle virtù civili, da lui intitolò un suo celebre poemetto *(Mascheroniana)*, facendo l'apoteosi di lui, come l'immagine più pura d'un " insigne matematico, d'un leggiadro poeta, d'un ottimo cittadino „.

L'esempio del Mascheroni non fu senza utilità ai posteriori poeti didascalici. Più fecondo, ma meno originale fu il bresciano Cesare Arici (1782-1836), che, pur datosi allo studio delle leggi, coltivò la poesia e fu professore d'eloquenza e di filologia latina nel patrio liceo. Il suo poemetto giovanile, in quattro canti, sulla *Coltivazione degli ulivi* (1805) fu lodato dal suo amico Monti: men buono riuscì l'altro, in due canti, sul *Corallo* (1810); migliore di questi, e, com'essi, in versi sciolti, il terzo sulla *Pastorizia* (1814), al quale si preparò traducendo le *Georgiche* virgiliane. Esso descrive il modo di migliorare le pecore d'Italia con le finissime di Spagna: Pietro Giordani lo encomiò nella *Biblioteca italiana*. Più virile e castigato è lo stile della *Origine delle fonti* (1833), che gli fu ispirato dalla lettura delle *Opere filosofiche* del Vallisneri (v. p. 537). L'Arici canta con forma classica e montiana la scienza moderna, ha vaghe descrizioni ed episodi, il tutto colorito con una soave melanconia virgiliana. Ma nelle cose scientifiche, in cui era dilettante, non ha novità, come il Mascheroni, che n'era maestro.

Ammiratore e imitatore dell'Arici in tutte le sue cose, e successore a lui nel segretariato dell'Ateneo bresciano, fu il suo compaesano Giuseppe Nicolini (1788-1855), anch'esso avvocato e professore di rettorica e storia. Addestratosi al verseggiare con la traduzione delle *Buccoliche* virgiliane, egli scrisse, ad imitazione della *Coltivazione degli ulivi*, la *Coltivazione dei cedri* (1815), in quattro canti, in versi sciolti, ove tratta dell'origine del cedro, della sua venuta in Italia, del modo di trapiantarlo nei vasi, di preservarlo dalle intemperie, di coltivarlo, e finalmente della raccolta dei frutti e del loro uso. Notevole fra gli episodi di questo poemetto quello (l. II) sulla ritirata dell'esercito napoleonico dalla Russia, cui allusero pure il Foscolo (p. 587) e il Leopardi.

Due altri poemetti didascalici dell'Arici rimasero incompiuti: *I fiori* e l'*Elettricità*. Il primo di questi soggetti fu trattato per la prima volta in Italia dall'abruzzese Angelo Maria Ricci (1776-1850), nato a Mopolino (Aquila), bibliotecario nella corte di Gioacchino Murat a Napoli e istitutore dei suoi figliuoli, professore di eloquenza nell'Università napoletana; ufficî che mantenne anche sotto Ferdinando I Borbone. *La Georgica de' fiori* (1825), di 24 canti in terzine, dedicato a Maria Beatrice d'Este, arciduchessa d'Austria e duchessa di Massa e Carrara, insegna a formare un giardino, e indica le cure di cui ha bisogno e i fiori che ne nascono in ogni mese. In un altro poema di 6 canti, dedicato a Maria Isabella regina delle Due Sicilie, il Ricci, che fu anche il traduttore del *Rodolfo d'Hausbourg* del Pyrker, descrisse le forme, i colori, le iridi delle *Conchiglie* (1830), " la più bella ed ornata produzione della natura, dopo i fiori „.

II.

Lodovico d'influsso classico sul romanticismo

1. Dalla stessa scuola lirica del Frugoni, con cui si chiude l'Arcadia, prende le mosse quella scuola di rimatori che precede e accompagna il Parini e che s'accinge a rinnovare la lirica italiana. Nei facili metri frugoniani e nei più gravi, già adoperati dal Chiabrera e dal Testi, questa scuola si provò ad infondere l'animo ed il fasto romano. Capo di essa, che si disse perciò classica, è il senator bolognese Lodovico Savioli (1729-1804). Egli cominciò col tradurre in strofette di 4 settenarî, due rimati e due sdruccioli, gli *Amori*, le *Elegie* e l'*Arte d'amare* di Ovidio, e finì per comporre in quello stesso metro quelle 12 e poi 24 eccellenti canzonette pur intitolate *Amori* (1763-'64?, '65). Dopo una dedica a Venere, egli vi avea cantato, secondo i costumi romani, seguendo Ovidio e Properzio (ma con qualche accenno anche ai costumi moderni), il passeggio, il mattino, la solitudine, il destino, la felicità, la maschera, l'aurora, la lontananza, la gelosia, l'offesa, l'ancella e la nudrice dell'amata, ecc. ecc. Gli *Amori* del Savioli ci fan pensare all'*Elegie romane* del Goethe. La riproduzione della vita antica riuscì così attraente nei facili metri, che tutt'i poeti già in fama e i giovani futuri poeti (Monti, Mazza, Foscolo, Alfieri) si dettero ad imitare " quella moderna galanteria sparsa di fiori mitologici e condita di sapore antico „. Gli *Amori*, saputi a mente da tutti, citati nelle discussioni galanti, ebbero circa 40 edizioni sino al 1830, e furon tradotti più volte nelle lingue straniere, e quattro volte in latino. Per le donne che pur li leggevano, vi fu aggiunto un dizionarietto spiegante le allusioni mitologiche. " Il Savioli è un poeta pagano, tanta è la cura ch'egli ha di non uscir mai dalla poesia classica; essa pare che sia per lui una parte del culto dell'amore; ed è così bene in armonia co' suoi sentimenti, è divenuta a lui così naturale, che vuolsi giudicarlo come un latino od un greco: e non genera freddezza ciò che appresso di lui è un culto, e appresso degli altri un'allegoria. La sua poesia è più che mai pittoresca: ogni strofetta rappresenta un grazioso quadro, che ne piace di veder passare davanti a' nostri occhi: ma che ne fugge non appena che è formato „ (Sismondi). Egli non imitò di proposito nessuno degli elegiaci latini: ed è perciò " il più vero e originale elegiaco italiano „ (Carducci).

Invece degli elegiaci latini, si propose per modello Orazio, un gruppo di rimatori modenesi e reggiani, seguendo il loro compaesano Fulvio Testi (p. 458). Uno di essi è il ricordato autore degli *Epitidi* (p. 583) e traduttore delle tragedie del Voltaire, Agostino Paradisi (1736-83), anche scienziato e professore di economia e di storia. Nelle odi egli riesce scrittore nobile e robusto, e tutto è tessuto col tenue filo oraziano. Superiore a tutt'i rimatori di questa scuola emiliana, è Luigi Cerretti (1738-1808), uomo dedito troppo agli amorazzi e alle satire. Per un sonetto contro Federigo di Prussia, ei credette fosse stato rinchiuso, nel '60, in una casa di correzione, mentre vi era stato per desiderio della madre, impotente a correggerlo. Nelle sue odi politiche e morali, imitando il Testi, risale ad Orazio; nelle canzonette imita il Savioli, ma risale anche agli elegiaci latini. Anzi,

pe' suoi versi amatori fu reputato il Tibullo modenese. Ebbe finalmente la cattedra di storia romana (1772), poi d'eloquenza (1778), ma non mutò d'indole: e scrisse, in versi ottonari rimati a coppia, composizioni giocose, satire invereconde e mordaci, in una delle quali Caterina II di Russia era detta " magna vacca „. Ma egli poetò anche liberamente,non adulando mai neppure i suoi padroni: ed anzi nella celebre ode *Alla posterità* (1796) si dichiarò addirittura repubblicano. Un inno " Ai liberi Italiani „ fu attribuito a lui più tardi nell'*Antologia repubblicana* (1831), ove è pure inserita una sua ode " A Bonaparte „. Il modestissimo conte Francesco Cassoli (1749-1812), di Reggio Emilia, traduttor felice di Orazio (1786), nei pochi e non tutti buoni versi lirici, un po' duri e freddi in generale, interpretò assai bene " l'intimo sentimento del vero Orazio, quel malinconico e gentile epicureismo di alcune insuperabili odi e delle epistole „; e nelle odi *Alla lucerna* e *Al letto* riescì addirittura " il più originale dei lirici di cotesta scuola „ (Carducci). La quale si chiude con due scolari del Cerretti, pur tutt'e due reggiani: Luigi Lamberti (1759-1813) e Giovanni Paradisi (1760-1826), figliuolo di Agostino. Il primo visse a Roma, maestro di camera del principe Borghese, della cui villa illustrò le sculture (1796), aiutato dall'amico archeologo Enrico Quirino Visconti. Nelle sue *Poesie* si sente appunto l'influenza de' suoi studi d'archeologia e di greco, dalla qual lingua ei tradusse bene i poeti greci minori (1786) e l'*Edipo* sofocleo (1796). Il Lamberti fu il più filologicamente dotto di questa scuola; ed a Milano, sotto il Regno italico, quando egli fu prefetto degli Studi, professore nel Ginnasio, direttore della biblioteca di Brera, rappresentò la critica e l'ellenismo ufficiale. Il Foscolo che l'ebbe tra i suoi avversarî e lo tartassò nel suo libretto satirico dell'*Hypercalypsis*, non si contentò di togliere da un'ode di lui *(I Cocchi)* solo l'idea della sua celebre alla Pallavicini. Giovanni Paradisi, come il padre, con le lettere coltivò anche le scienze, e fu professore di agricoltura e di geometria: ma nelle sue odi portò all'ultima esagerazione l'imitazione oraziana. Anch'egli visse lungamente a Milano, durante il Regno italico, facendo parte del Direttorio cisalpino, della Commissione di governo, della Consulta di Stato, ecc.

A Parma, sotto il governo intelligente di Ferdinando I e del suo ministro Du Tillot, invece d'Orazio e il Testi, s'imitò Pindaro e il Chiabrera. Il galante abate Angelo Mazza (1741-1817), parmigiano, si educò al gusto della poesia greca ed inglese, traducendo Pindaro e i poeti inglesi Dryden (v. a p. 580), Akenside *(I piaceri dell'immaginazione)* e Pope. L'*Ode a S. Cecilia* di quest'ultimo lo spinse a scrivere quelle sue numerose poesie platoneggianti sull'armonia e sulla musica (1770-75), per cui fu celebrato in tutta Italia. Nel '75, svestito l'abito chiericale, s'ammogliò e si dètte tutto ai sonetti d'argomento teologico e morale; e cantò, come segretario dell'Università e avverso alle idee democratiche, Napoleone, quando Parma fu riunita all'impero. Il Mazza ha impeto e vigor lirico, ma spesso è ampolloso e fragoroso: un tantino frugoniano insomma. Rivale del Mazza, negli amori e nei versi, fu il ricordato poeta didattico il conte Carlo Castone della Torre di Rezzonico (v. a p. 638). Scolare del Bettinelli, poi paggio nella Corte di Napoli, quando tornò a Parma (1760), fu prediletto specialmente dal Frugoni, di cui pubblicò malamente le *Opere*, e cui successe nel segretariato all'Accademia di Belle Arti (1768). Come il Mazza, grande ammi-

ratore della poesia greca e della inglese e filosofo nei versi, il Rezzonico, che fu molto dotto, voleva tentare qualche cosa di nuovo nella poesia, ma non riuscì a nulla di buono. Si ricordano di lui, oltre un poemetto su *L'eccidio di Como* (1784), lodato dal Parini, il *Carme secolare* per l'Arcadia, degna nenia di quell'accademia e della poesia frugoniana; e un'ode per l'acclamazione del Duca di Sudermann ad arcade, dalla quale il Foscolo desunse pe' suoi *Sepolcri* l'idea delle visioni notturne nel campo di Maratona.

Più larga cultura nelle letterature straniere ebbe l'abate riminese, il rammentato favolista (p. 635) Aurelio de' Giorgi Bertòla (1753-98), già monaco olivetano, che, pur traducendo Orazio, fu il più autorevole divulgatore in Italia della letteratura tedesca, studiata poi meglio da lui nella sua dimora a Vienna (1783). Aveva imitato il Young nelle *Notti clementine* (1775), scritte per la morte di Clemente XIV, e nelle due edizioni del suo saggio: *Idea della poesia alemanna* e *Sulla bella letteratura alemanna* (1779-1784), ispiratogli dal libro omonimo di Ch. J. Dorat (*Idée de la poésie allemande*, 1768), e da altre opere francesi, tradusse in versi e in prosa (ma specialmente dalla prosa francese dell'Huber, *Choix de poésies allemandes*, 1766) poesie del Kleist, Zacchariae, Gleim, Hagedorn, Gerstenberg, Wieland, Goethe, ecc. Era allora in voga la poesia idillica e pastorale, che, partita dall'Italia nei secoli XV e XVI, s'era propagata per tutta Europa, specialmente con le *Stagioni* dell'inglese Thomson. Dovunque era un desiderio, una smania di tornare alla natura, e di trovare la felicità nel candore, nella virtù, nella schiettezza del sentimento. Del Gessner, il poeta che meglio rappresentò quell'indirizzo, fu entusiasta il Bertòla, che ne scrisse l'*Elogio*, ne tradusse gl'*Idilli* (1789), e nel 1787 fu apposta a Zurigo per conoscerlo personalmente. Le *Poesie campestri e marittime* (1779-1782), scritte dal Bertòla a Napoli, ov'egli fu professore di storia e di geografia nell'Accademia di marina, hanno non profondità di pensiero ma levigatezza di forma; respirano una certa tenerezza di sentimento vivo e delicato per la natura, che non dispiace; e ritraggono la vita tranquilla e serena del rimatore felice nel suo piccolo mondo, mai agitato da tempeste e burrasche. Egli è innamorato del ridente golfo napoletano e di Mergellina, ove risiede. Professore di storia nell'Università di Pavia, dal sentimentalismo andò a finire nell'oscenità (*Prose e rime*, pubblicate, a sua insaputa, a Citera [Milano], nel 1798).

Imitatore delle odi attribuite ad Anacreonte fu il ricordato commediografo romano Giovan Gherardo de' Rossi (v. p. 569). " Quadretti a puri tratti, piccoli bassorilievi „ (Carducci) sono le odicine dei suoi *Scherzi poetici e pittorici* (1795), in facili ottonari, ove le poesie sono accompagnate da vignette ideate e delineate da lui. Per arguta gentilezza esse si accostano alle *Anacreontiche a Irene* e *I Dori* del veneto Iacopo Vittorelli (1749-1835), nato a Bassano e vissuto per tutta la gioventù a Venezia. Sono brevi poesie amorose, eleganti, spiritose, spontanee, che, tradotte più volte in latino e popolarissime, ebbero sino alla morte del poeta 30 edizioni. Il Vittorelli è l'ultimo cultore della maniera anacreontica, trattata già nel secolo XVII dal Chiabrera e nel XVIII dal Rolli: uno egli vince il primo nella tessitura metrica e nella fluidità del verso; l'altro nello stile. I suoi sonetti, d'amore o di religione, son pur essi sempre ingegnosi e spesso arguti: un d'essi fu tradotto dal Byron.

Celebre per le sue anacreontiche, scritte in dialetto siciliano, è anche il palermitano Giovanni Meli (1740-1815), vissuto prima medico dei Benedettini nel loro ameno possedimento di Cinisi, presso Palermo; poi in questa città, per sostituire un suo maestro; finalmente professore di chimica in quell'istessa Università. Nel vernacolo siciliano (illustrato specialmente dal suo precursore, il cinquecentista Antonio Veneziano [1543-93], un petrarchista ammirato da T. Tasso) il Meli, negli ozi della campagna, compose gl'idilli delle *Quattro Stagioni*, un poema bernesco la *Fata Galanti*, il poema eroicomico *Don Chisciotte*, in cui racconta nuove avventure, trascurate dal Cervantes, del famoso cavaliere nonchè di Sancho Pancia, il vero eroe dell'opera; l'*Origine del mondo*, un poemetto bernesco, satira contro il panteismo, nel quale finge che dalle membra di Giove tirate e stirate dagli Dei, si sia formata la terra e la testa di Giove sia la Sicilia, come si vede dalle sue medaglie. In generale in queste poesie non c'è di vernacolo che la forma: il contenuto è letterario. Migliori sono le sue anacreontiche, le quali, pur derivando dalla scuola del Metastasio e del Rolli, del Frugoni e del Casti, hanno spesso una vera ispirazione e una squisita delicatezza, un malinconico sentimento delle bellezze naturali e della vita campestre.

Famosa quella bellissima sul *Labbro* della sua Nice. Ad un'ape che in sull'alba s'affatica, andando in cerca del succo dei fiori che stanno ancor rinchiusi nelle loro bucce, aspettando il sole, il poeta domanda, perchè non va a cogliere dal labbro della sua Nice quel succo, poichè esso è più dolce di quello dei fiori?

Dimmi dimmi, apuzza nica [1]),
Unni vai cussì matinu?
Nun cc'è cima chi arrussica [2])
Di lu munti a nui vicinu.
Trema ancora, ancora luci
La rugiada 'ntra li prati;
Dun' accura [3]) nun ti arrinci [4])
L'ali d'oru dilicati!
Li ciuriddi [5]) durmigghiusi
'Ntra li virdi soi buttuni
Stannu ancora stritti e chiusi
Cu li testi a pinnuluni [6]).
Ma l'aluzza s'affatica!
Ma tu voli e fai caminu!
Dimmi dimmi, apuzza nica,
Unni vai cussì matinu?
Cerchi meli? E s'iddu è chissu [7]),
Chiudi l'ali e 'un ti straccari [8]):
Ti lu 'nsignu un locu fissu.
Unni [9]) ài sempri chi sucari [10]):
Lu conusci lu miu amuri,
Nici mia di l'occhi beddi? [11])
'Ntra ddi [12]) labbra cc'è un sapuri,
'Na ducizza [13]) chi mai speddi [14]).
'Ntra lu labbru culuritu
Di lu caru amatu beni
Cc'è lu meli cchiù [15]) squisitu....:
Suca, sucalu ca veni [16]).
Dda [17]) cci misi lu piaciri
Lu so nidu 'ncilippatu [18]),
Pri adiscari, pri rapiri
Ogni cori dilicatu.
A lu mumu 'un si po dari
Una sorti cchiù felici,
Chi vasari [19]), chi sucari
Li labruzzi a la mia Nici.

Apprezzate dai più grandi scrittori d'Italia (Alfieri, Monti, ecc.), le sue poesie furon tradotte nella lingua e nei dialetti italiani (qualcuna dal Foscolo), in latino.

[1]) piccola. [2]) rosseggia. [3]) guardati. [4]) bagni. [5]) fiorellini. [6]) penzoloni. [7]) E s'egli è questo. [8]) stancare. [9]) dove. [10]) succhiare. [11]) belli. [12]) quelle. [13]) dolcezza. [14]) vien meno. [15]) più. [16]) che viene. [17]) La. [18]) dolce. [19]) baciare.

in greco e in tutte le lingue d'Europa. La Germania ne ha di Carlo Weimester (1816) e di Ferdinando Gregorovius.

Ultimo riformatore di questa scuola d'imitazione greca e latina fu il toscano Giovanni Fantoni (1755-1807), nato a Fivizzano (Lunigiana), più noto col nome arcadico di *Labindo*, e vissuto in Toscana e nel Piemonte, militare, ma tra amori, scialacqui e scapataggini, onde, pieno di debiti, fu richiamato dal padre nel paese natìo. Qui si dètte allo studio dei latini, e tradusse, per dieci anni (1779-89), i pensieri e le dizioni oraziane ben cinque volte in versi sciolti. E di Orazio egli rese nella poesia italiana, nobilitandoli ed elevandoli, i concetti, i sentimenti e la metrica, aggiungendovi la rima. Ed i metri oraziani, già introdotti in parte dal Chiabrera e dal Rolli, riprodusse, sostituendo ad essi quei versi italiani che più si accostavano a quelli per la misura e l'armonia, e " rappresentando in qualche modo le lunghe con le sillabe accentate e le brevi con gli sdruccioli, e molto aiutandosi di quelle cesure e di quelle appoggiature che meglio rendessero un'eco del suono latino „ (Carducci). Riprodusse, così, felicemente la strofa saffica, che non ha nulla da invidiare alla latina: gli altri metri poco atteccchirono per allora. Il Fantoni ebbe protettore il marchese Carlo Emanuele Malaspina, nel cui castello e villa, presso Sarzana, egli dimorò, ed a cui istanza scrisse un'ode saffica *Al merito* (1782), per un governatore di Sarzana, che si dice stampata a bordo del Formidabile, vascello dell'ammiraglio Rodney, ed è dedicata a Caterina II. Ivi egli parla della rivoluzione americana, di Washington e di Franklin. Delle sue prime odi oraziane si moltiplicarono subito le edizioni, finchè nel 1785, una, fatta dall'autore, gli procurò tanta fama, da esser invitato alla corte di Napoli. Qui di nuovo, tra amori e scialacqui, cadde in disgrazia, e si ritirò nuovamente a Fivizzano. Allo scoppiare della rivoluzione la sua poesia rialzò il tono. Egli divenne giacobino, e, repubblicano federativo, si oppose all'unione del Piemonte alla Francia, ove fu condotto prigione: e, tornato in Italia, come aggregato allo Stato maggiore del Joubert, si trovò fra gli assediati di Genova. Amico aperto ai sentimenti più nobili e umani, alle ispirazioni della filosofia e dell'avvenire, egli cantò allora i grandi fatti della rivoluzione e Napoleone. Non era però un puro classicista: egli conosceva bene anche i poeti tedeschi anteriori al 1770. In una sua ode per l'inondazione del Po e del Mincio, imitava una poesia della improvvisatrice Anna Karschin sur una bufera berlinese (1761).

Carlo Innocenzo Frugoni.

2. Come la poesia di tutti questi rimatori e poeti, anche la lirica eminentemente civile e morale di Giuseppe Parini deriva dall'Arcadia: della quale, pur quando se ne fu disvincolato interamente, come tutti questi suoi precursori e compagni, essa serbò, se non altro, le forme metriche. Il Parini cominciò appunto, a 23 anni, con sonetti e componimenti pastorali (*Alcune poesie di Ripano Eupilino*, 1752): e circa 30 anni dopo (1780) dava altri 13 sonetti pastorali e un'ode " Su la libertà campestre „ fra le *Rime degli Arcadi* (XIII).

Nella prima edizione delle *Odi*, scritte tutte, fuorchè le prime due, dopo la pubblicazione del *Mattino* e del *Mezzogiorno*, dal 1764 al '95, e non pubblicate da lui, ma da un suo discepolo (1791), quella ora ricordata " Su la libertà campestre „ comparisce col titolo mutato *La vita rustica* (1756?). Essa non esce ancora dagli argomenti arcadici e manca affatto del sentimento della natura. Il

poeta, sepolto fra le mura di Milano e annoiato di quella vita, fra i ricchi e potenti, di cui non sa mendicare la protezione, anèla il suo bel lago di Pusiano e le ridenti colline di Bosisio, ove preferirebbe di vivere, libero, fra i contadini. Ma con la seconda ode *La salubrità dell'aria* (dopo il 1756) il Parini entra già nella via, ove lo chiama il suo genio di poeta civile. A Milano, nella prima metà del Settecento, non si respirava che aria infetta e miasmi mortali, sì per le risaie e marcite che la contaminavano sino a dentro le mura, sì per le immondezze che si gettavano per le vie.

Quest'ode si propone appunto di far vergognare i cittadini milanesi, che, dediti al lusso o all'avarizia o all'inerzia, e pensosi solo del proprio comodo, non guardano al popolo che langue nelle malattie. Era la prima volta che dalla realtà della vita cittadina un poeta attingesse argomento di una sua lirica. *La impostura* (1764?) è ispirata probabilmente da un articolo del ricordato Pietro Verri (p. 610) " Il tempio dell'Ignoranza „, apparso nel giornale milanese *Il Caffè*, e fu recitata all'Accademia de' Trasformati, ove dovett'essere acclamata per i ritratti di due famosi impostori milanesi, un medico, Cluvieno, ed un ipocrita, Crispino, una specie di Tartufo o don Pilone (v. a p. 503), allora facilmente riconoscibili. Dalla guarigione dal vaiuolo del suo nobile e dodicenne alunno, Carlo Imbonati, che fu poi l'amante della madre del Manzoni (v. a p. 654), il Parini tolse occasione ad esporre i suoi precetti su *L'educazione* (1764): le membra forti e destre, che ben s'accoppiano ad anima ardita, debbono esser governate dal senno, chè questo solo dà origine a " lodevoli opre „: di modo che non gl'illustri antenati, ma le opere virtuose dànno gloria. Bisogna amare Iddio col cuore, non con le cerimonie: esser giusti, caritatevoli, giustamente alteri del proprio merito, amanti della patria, pietosi dei miseri, fedeli agli amici. La missione civilizzatrice continua nell'*Innesto del vaiuolo* (1765), ove il Parini viene in aiuto di uno zio dell'Imbonati, il medico e letterato milanese Giammaria Bicetti, che divulgava il portentoso rimedio in alcune lettere al governatore Firmian. Nell'altra ode al *Signor Wirtz pretore per la Repubblica Elvetica* (" Il bisogno „, 1765?), egli encomia quel magistrato che è indulgente verso coloro che non son colpevoli per animo malvagio, ma per la miseria e pel bisogno, e che con soccorsi, aiuti, consigli cerca ritrarre dalla via del delitto. Contro il selvaggio scempio, già lamentato da altri satirici anteriori, pel quale snaturati e avidi padri castravano i figli, onde procurar, con la loro voce femminile, maggiore diletto ai signori nel teatro, invei nell'*Evirazione* (" La Musica „, 1769), ricordando a quei padri ch'essi saranno odiati dai figli: questi, celebri e arricchiti, li lasceranno andar mendichi per l'Italia. Nella *Laurea di Maria Pellegrina Amoretti* (" La Laurea „, 1777) non tratta, come sarebbe stato meglio, dell'educazione femminile. All'*Uso di recitare i versi alle mense* (" La recita dei versi „, 1784) egli è avversissimo, perchè la sua Musa " orecchio ama placato e mente arguta e cor gentile „, e non vuole altro ascoltatore che il buon Passeroni o la marchesa Paola Castiglioni, cui l'ode è diretta. Da una sua vera caduta per le vie di Milano, *Nell'inverno del 1785* (" La caduta „), prende occasione per mostrare come a Milano la virtù e il nobile culto dell'arte fossero troppo poco prezzati e favoriti. Egli finge di esser rialzato da terra da un suo ammiratore, che consiglia a lui, ammalato alle gambe, di provvedersi di una carrozza, coll'adulare i grandi, i quali, invece, egli va sferzando nel *Giorno*. Il poeta, non grato di questi consigli, gli risponde che dovere del buon cittadino è di compiere il proprio ufficio il meglio che può; che se poi, oppresso dagli anni, si trova in bisogno, può chiedere, senza vergogna, quanto gli è necessario per la vita; e se i suoi concittadini non lo aiutano, ei sopporti i suoi mali con costanza, non umiliandosi nè insuperbendo. Occasione alla *Tempesta* (1786) dètte un editto di

Giuseppe II, che aboliva tutte le pensioni, e che fece perdere 500 lire all'amico Passeroni, ma più ai pezzi grossi di Milano (Pietro Verri o Gian Rinaldo Carli), raffigurati, in questa lunga ode allegorica, in una nave " superbo per ornata prora „, come in Giove l'imperatore e in Nettuno l'arciduca Ferdinando. Il poeta conchiude: meglio fidare solo in sè e vivere contenti del poco, così le disgrazie riescono men gravi. Quella per la *Morte di Antonio Sacchini* (1786) è un elogio delle qualità fisiche e morali dell'egregio musicista, in fama di femminiero. Se le donne s'innamoravano di lui, bello e cultore del bello e dell'arte (domanda il poeta), era sua la colpa? Il Parini, purtroppo, proclive ad ammirare anche lui le belle donne, faceva così anche la causa sua. Cecilia Renier Tron, gentildonna veneziana, venuta a Milano nel 1787, visitò tre volte e colmò di cortesie il Parini, che, allora di 58 anni, se ne commosse a tal segno da scrivere un sonetto e quell'ode squisita *Per Cecilia Tron* (" Il Pericolo „), che è uno dei suoi capolavori. Egli confessa che fu vera fortuna per lui non aver potuto vedere per la quarta volta, perchè partita, quella bella donna, piena di grazia e di arguzia, d'ingegno e di passione; chè, vecchio com'era, sarebbe rimasto certo aggiogato al potere di tanta bellezza. La poco inspirata ode *Per Camillo Gritti podestà di Vicenza* (" La Magistratura „, 1788) fu dettata per invito della rammentata Caminer Turra, letterata veneziana (v. a p. 567), che per l'improvviso richiamo del Gritti dal rettorato di Vicenza, mise assieme una raccolta di poesie *(Il trionfo della Verità)*. In un'altra ode *Alla marchesa Paola Castiglioni* (" Il dono „, 1790?), per la cui cultura e bellezza il poeta ebbe sempre un'amorosa ammirazione, esprime gli effetti prodotti in lui dalla lettura delle aspre e forti *Tragedie* alfieriane, donategli da lei: la cui immagine ha addolcito il terrore destatogli da quella lettura. Manifesta la sua gratitudine al *Cardinale Angelo Maria Durini* (" La gratitudine „, 1791?), diplomatico, letterato, mecenate e grande ammiratore del poeta, e che s'era recato a visitarlo a casa, l'aveva accolto nella sua carrozza, era andato ad ascoltarlo nella scuola, ed avea messo il busto di lui fra quelli degli uomini illustri nella galleria della sua villa di Mirabellino. Ringrazia *L'inclita Nice* (" Il Messaggio „, 1793), cioè una sorella della Castiglioni, la contessa Maria Castelbarco, che avea mandato a chiedere spesso notizie del poeta, costretto a letto per le sue gambe malate. Il volgo ride che a 64 anni il buon vecchio s'accenda ancora d'ammirazione per la bellezza di quella donna, ch'ei va ricostruendo in tutte le sue parti con la sua accesa fantasia. Ma il poeta:

A me disse il mio Genio
Allor ch'io nacqui: L'oro
Non fia che te solleciti,
Nè l'inane decoro
De' titoli; nè il perfido
Desio di superare altri in poter:
Ma di natura i liberi
Doni ed affetti, e il grato
Della beltà spettacolo
Te renderan beato,
Te di vagare indocile
Per lungo di speranze arduo sentier.

Il pensiero di una prossima fine spande una tinta di malinconia sulla fine dell'ode. La Castelbarco, che ha 32 anni, vedrà il nuovo secolo, non il poeta, che porterà fin nel sepolcro la dolcezza della contemplazione di lei. Contro la nuova moda, venuta di Francia a Milano nel 1795, per cui le donne avvolgevano sul collo nudo un piccolo nastro rosso, denotante il supplizio della *guillotine*, il Parini inveì nella sua ode *A Silvia* (" Sul vestire alla ghigliottina „), che fece grande effetto sulla opinione pubblica, fu tradotta ed ebbe una risposta e una controrisposta in milanese. Il poeta ammonì le donne a detestare una moda che ricordava tanti tremendi supplizi; perchè se, come le romane del tempo imperiale, esse cominciano a perdere il pudore e il decoro, non tarderanno, come quelle, di lordarsi di enormi delitti. L'ideale poetico del Parini è ri[illegible] nella eccellente ultima ode *Alla Musa* (1795), inviata al suo scolare, il nobil

Febo d'Adda, ciambellano dell'Imperatore, uno dei 60 decurioni di Milano e prossimo ad esser fatto padre, per la prima volta, dalla sua sposina Leopolda Kewenüller. A questa il poeta finge che si rechi la Musa, chiedendole che le restituisca per un momento il suo scolare, educato da lei al culto del buono e del bello, perchè possa cantare la sua felicità di marito e di padre in un canto ch'ella porterà al Parini. E il D'Adda, al maestro riconoscente, rispose, di fatti, con una sua ode *(L'amicizia)*.

Del Parini ci restano anche altre poesie liriche: e fra le altre, due canzonette *(Il Brindisi, Le Nozze)*, un idillio, dei versi sciolti e alcuni sonetti, tutti d'occasione: religiosi, galanti e politici, ma in gran parte non degni di lui. Il Parini non fu uno spirito forte, uno di quegli increduli abati onde fu pieno il secolo XVIII: fu cristiano, ma nemico del fanatismo e della superstizione: non un tribuno, nè un democratico, ma un patriota amante del suo paese, un filantropo che si cura del solo bene dell'umanità, e che si è assunto il solo còmpito d'illuminarla. Egli aderì al governo degli Austriaci, e ne lodò le vittorie e le solennità; e solo per malattia non pronunziò nel 1780 l'elogio, commessogli dalla Società patriottica, della defunta imperatrice Maria Teresa, che avea pur lodata viva. Non pertanto seguì con compiacimento i progressi della Rivoluzione francese: e quando Napoleone entrò in Milano (1796), il Parini accettò da lui la nomina di membro della Commissione municipale, o " Municipalità „, nel quale ufficio si mostrò sempre amico di una libertà regolata, non della licenza: energico, intrepido, dignitoso. Ma ben tosto, non soffrendo il governo militare, si riaccostò ai vecchi amici e protettori, e perciò fu congedato. Quando nel 1799 tornarono gli Austriaci, il Parini fu minacciato, ma non perseguitato: all'anarchia democratica francese egli preferiva ormai il sistema monarchico degli Austriaci.

Le odi pariniane, tra le più belle della lirica italiana, hanno un preciso intento morale e civile, e una speciale tendenza educativa, e sono del tutto figliuole del loro tempo. Allora si era sentito un grande bisogno di riforme civili e specialmente in Milano, dove il movimento, stimolato dalle riforme di Giuseppe II e dall'influenza degli scrittori francesi, era stato insieme filosofico, politico, economico e letterario. Se non che, le idee nuove in Milano aveano assunto una veste troppo francese, e questo al Parini non poteva andare a genio, perchè egli sapeva che quelle idee erano roba italiana, idee del rinascimento letterario e filosofico italiano dal XV al XVII secolo, ritornanti in Italia con veste straniera. Perciò si tenne lontano dalla scuola franceseggiante degli economisti Beccaria e Verri, e fece parte da sè. Questa fu l'originalità sua. " In lui rinasce l'uomo, ma con lo schietto stampo italiano. È il primo poeta della nuova letteratura che sia un uomo, che abbia, cioè, dentro di sè un contenuto vivace e appassionato, religioso, politico e morale. Scrive quando ha alcuna cosa importante da dire. Scompariscono i soggetti d'uso e di convenzione, gli amori artefatti e le generalità astratte e i panegirici rettorici. Apparisce il nuovo contenuto, l'idea moderna uscita da una lunga elaborazione di secoli. Base di questo contenuto è la libertà e l'uguaglianza civile sviluppata in un ambiente puro e morale, naturalmente elevato. L'artista è d'accordo con l'uomo. Egli non concepisce l'arte se non insieme con la patria, la libertà, l'umanità, l'amore, la famiglia, l'amicizia, la natura, tutto un mondo religioso e morale. In quest'armonia universale, dove uomo, patriota, amico, amante, artista, poeta, letterato s'internano e s'immedesimano, è il verbo della

nuova letteratura, che si afferma, di fronte alla vecchia, appunto nel rinnovamento del contenuto nella coscienza, nella ristaurazione dell'uomo nell'arte „ De Sanctis). Padre e poeta della nuova letteratura, a niuno dei poeti italiani toccò, come al Parini, di esser subito idealizzato dopo la morte, da scrittori qualche volta superiori a lui. Il Foscolo, il Monti, il Manzoni, il Leopardi lo esaltarono e lo salutarono come un tipo d'ideale perfezione.

V. Monti

3. Per le reminiscenze mitologiche e classiche, specialmente oraziane, e la forma metrica delle *Odi*, il Parini si riattacca alla scuola classicheggiante che lo precede e lo continua. Superò tutt'i poeti di questa scuola, nel riprodurre largamente quel mondo classico, il ricordato poeta ferrarese Vincenzo Monti (p. 582), che abbiam visto vissuto a Roma dal 1778 al '97, segretario del principe Braschi. In due celebri odi *La Prosopopea di Pericle* (1779), pel busto, opera di Fidia, scoperto allora e depositato nel Museo Vaticano presso quello di Aspasia; e in quella *Al signor di Montgolfier* (1784), inventore del pallone areostatico, lette tutt'e due in Arcadia, adoperò la canzonetta, usata già dal Frugoni, dal Savioli e da tanti altri rimatori di quella scuola. E, come questi ultimi, nel suo *Saggio di poesie* (1779), di argomento amoroso e religioso, e specialmente nelle *Elegie* e nell'*Entusiasmo malinconico*, avea imitati Properzio, Ovidio e l'inglese Young, nelle sue *Notti;* ma era riuscito meglio nei componimenti brevi e anacreontici. Più larga imitazione dalle letterature straniere offrono i nuovi *Versi*, messi in luce nel 1783, che contengono, rifatte, anche alcune delle prime poesie, e gli altri componimenti pubblicati dopo. I celebri sciolti *A don Sigismondo Chigi* e quelli intitolati *Pensieri d'amore*, scritti gli uni e gli altri per una giovinetta fiorentina di nome Carlotta (1783), son quasi tutti una fine e squisita imitazione, una ingegnosa e riuscita traduzione di una quindicina di brani del *Werther*, che il Monti conobbe in una versione francese, riuscendo spesso a riprodurre più fedelmente e integralmente di quella il pensiero goethiano. Da un episodio del *Messia* del Klopstock (VII, 142, 160 sgg., IX, 744, 765) avea ricavato già quattro sonetti *Sulla morte di Giuda* (1788); e l'ode saffica *Invito d'un solitario ad un cittadino*, composta sulla fine del 1792, quando la Rivoluzione francese batteva alle porte d'Italia, non è che una felice riproduzione di un episodio lirico del dramma dello Shakespeare *Come vi piace*, fatta sulla traduzione francese del Letourneur, il quale, rendendo quel brano in versi, adoperò appunto la strofe saffica usata dal Monti. Avverso alle nuove idee sino allora, il Monti coi primi moti della Rivoluzione mutò opinione, facendo quasi sempre soggetto della sua poesia gli avvenimenti di essa, dal suo inizio alla caduta di Napoleone. In sul principio (1793-96) la sua poesia storica si mantiene fedele ai sentimenti guelfi e papali, poi nel '96 diviene antipapale e ghibellina, finalmente, dopo parecchi anni, imperiale. Nella sua celebre canzone *Per il Congresso di Udine* (1797), tra Francia e Austria, che finirono per accordarsi col trattato di Campoformio, il Monti pone di fronte alla Roma di Catone, Bruto e Scipione la Roma papale, che " salmeggia e una mitra è il suo cimiero „. Come questa, è un inno a Napoleone anche la più popolare ode *Per la liberazione d'Italia*, in istrofe ottonarie, scritta nel 1801, quando dopo la battaglia di Marengo, vinta dal Bonaparte, il Monti potè ritornare in patria che avea abbandonata per l'oc-

cupazione, fatta dagli Austro-Russi, della Lombardia e del Piemonte. Più vere e sentite e scevre di finzioni mitologiche e di reminiscenze classiche le liriche di carattere intimo, dell'ultimo periodo della sua vita, nelle quali, vecchio ed ammalato d'occhi e nelle tenebre cui era condannato, cantò, nella solitudine, i moti intimi dell'immaginazione e del cuore, l'amicizia, la nuova e più alta vita intellettiva che illuminava la sua mente, priva della vista corporale, l'amor coniugale per la sua bella moglie Teresa Pickler, ed il filiale per la colta e non men bella figliuola Costanza, sposata al letterato Giulio Perticari. Ma il valore poetico del Monti si mostrò meglio nelle cantiche e nei poemetti, che esamineremo fra poco.

4. Di questa istessa scuola classica, l'amico e poi avversario del Monti, U g o Foscolo (v. p. 585), fu uno dei più squisiti artisti. Cominciò anche egli con lo scrivere, tra i 15 e 16 anni (1793-94), anacreontiche sul fare del Vittorelli, canzonette alla Savioli, odi oraziane alla Fantoni, idilli gessneriani alla Bertòla. Le sue odi giovanili ritraggono tutte del fare dell'Alfieri, per lui " il primo degl'Italiani „. Come abbiam visto, il Foscolo nella sua adolescenza e giovanezza era a Venezia seguace delle nuove idee di Francia, e uno dei più ardenti patriotti e giacobini. In un'ode *A Bonaparte liberatore* (1797) egli manifestò l'entusiasmo che avevan suscitato nei democratici veneti le maravigliose vittorie napoleoniche e la fondazione delle repubbliche transpadana e cispadana: ma nell'altra *Ai novelli repubblicani* (1797) esprimeva il dubbio crudele che agitava que' democratici sulla vendita che Napoleone fece poi davvero della lor patria. Ma nella vita familiare egli, smettendo il suo furore politico, diveniva tenero, sentimentale, amante della solitudine: e le sue poesie amorose giovanili sono elegie sentimentali, piene di Young e di Rousseau, tutte tenere effusioni. Questa unione di eroico e sentimentale si ritrova poi in tutte le sue poesie posteriori. Alla dimora di Milano (1797-1804), ove, come abbiam visto, il Foscolo si recò dopo il trattato di Campoformio, si debbono alcune delle sue poesie liriche più belle, anteriori al carme de' *Sepolcri*. U. Foscolo.

Tre sonetti ritraggono il suo amore senza speranza per una giovinetta toscana, Isabella Roncioni, maritata poi ad altri, e sono " mirabili di novità, di purità, di movimento, vera lirica „: il Foscolo " all'estasi e al gemito del Petrarca „ seppe mescolare il " profumo e il fremito di ionia primavera „ (Carducci). Nelle due sue celebri odi egli procede da quelle amorose del Parini, che supera d'assai. Quella *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* (1800), che ricorda una del Lamberti (p. 641), manifesta, " nel suo classicismo a colori vivi e nuovi: la freschezza di una vita giovane, guarita da quel sentimentalismo snervante, e risorta all'entusiasmo, incolorita dagli occhi negri e dal caro viso e dall'agile corpo e da' molli contorni della beltà femminile, tra balli e canti e suoni d'arpa „ (De Sanctis). La seconda, *All'amica risanata* (1802-03), fu scritta per la guarigione della bella signora milanese Antonietta Fagnani-Arese, che il poeta aveva amato per circa tre anni, e cui diresse anche lettere appassionatissime. L'ode, invece, d'una stupenda perfezione marmorea, di una purezza antica mai veduta sino allora nella poesia italiana, è d'una freddezza glaciale: il Foscolo " è un artista che tutto assorto nella serena contemplazione della bellezza della sua donna, si dimentica affatto che codesta donna è pur quella che gli fa battere il cuore violentemente „ (Chiarini). I tre sonetti scritti prima di quest'ode (*In morte del fratello Giovanni*; *A Zacinto*, la città natia; *Alla sera*) si vindicano i più

belli e tra i più perfetti e più caldi della poesia italiana, " dopo quelli di Dante e del Petrarca e qualcuno del Tasso „. In essi è ritratto per la prima volta nella lirica italiana, nella sua fatalità quasi serena, il dolore umano, il " Weltschmerz „ dei Tedeschi.

Ma il suo capolavoro sono i *Sepolcri* (1806-7), " la sola poesia lirica nel gran significato pindarico che abbia l'Italia „ (Carducci). In forma di epistola, in versi sciolti (295), diretta all'amico Ippolito Pindemonte, essi ebbero occasione specialmente dalle disposizioni del governo austriaco e poi del francese sui sepolcri, per le quali " i cadaveri di qualsivoglia classe di cittadini dovevano esser portati nei pubblici cimiteri fuori della città, e seppelliti sotto lapidi dell'istessa grandezza, a tale effetto disegnate, e i rispettivi epitaffi si dovevano sottoporre alla revisione dei magistrati del luogo „ (Foscolo).

I sepolcri, inutili ai morti, sono d'incitamento ai vivi a compiere azioni illustri. A torto, dunque, la nuova legge vuole che siano seppelliti insieme buoni e tristi, illustri e piccoli. I sepolcri nacquero con la civiltà per sottrarre i morti dalle fiere, e i vivi dal contagio. Con essi si ricordavano ai discendenti le glorie degli antenati. Non perciò il poeta vorrebbe che si seguisse l'usanza cristiana di seppellire i morti nei sotterranei delle chiese, con grave danno della salute pubblica e atterrendo con lo spettacolo degli scheletri scolpiti; ma che s'imitasse, con i popoli antichi, i moderni Inglesi che seppelliscono i loro morti nei giardini suburbani, ove si recano a passeggiare per continuare a vivere co' loro cari. I sepolcri dei grandi hanno sempre incitato gli animi nobili a compiere opere illustri, e nobilitano le città che li possiede. La bella Firenze, patria di Dante e del Petrarca, è più gloriosa delle altre città italiane perchè conserva l'unica gloria rimasta all'Italia dai suoi conquistatori, il tempio di Santa Croce, ove sono le tombe dei grandi italiani. In Santa Croce verranno certamente ad ispirarsi gli Italiani quando sentiranno il bisogno di avere una patria! In essa veniva Vittorio Alfieri, quando, negli ultimi anni della sua vita, era triste per le misere condizioni della patria, soggetta ai Francesi:

Irato a' patrii Numi, errava muto
ove Arno è più deserto, i campi e il cielo
desïoso mirando; e poi che nullo
vivente aspetto gli molcea la cura,
qui posava l'austero; e avea sul volto
il pallor della morte e la speranza.

Ed anche morto pare ora che dal suo sepolcro in Santa Croce continui ad incitare gl'Italiani ad amare la patria! Così le tombe di Maratona accendevano nei petti greci il valore e l'odio contro i Persiani. E quando anche i sepolcri dei grandi sieno distrutti dal tempo, i canti dei poeti che ad essi s'ispirarono, infiammeranno i generosi. Le tombe dei principi troiani, tanti secoli nascoste, e venute alla luce ai tempi del poeta, son testimonio della santità e della gloria dei sepolcri. Omero s'ispirò in quelle tombe, e gli eroi troiani, che morirono per la difesa della patria, saranno gloriosi nella memoria degli uomini finchè " il sole risplenderà sulle sciagure umane „.

Il carme del Foscolo appartiene ad un genere poetico molto coltivato dai poeti inglesi, e, dietro il loro esempio, dai tedeschi e dai francesi. Nel secolo XVIII in Inghilterra le tombe aveano dato occasione alle malinconiche considerazioni poetiche e prosaiche del Blair *(La Tomba)*, del Young *(Notti)*, dell'Hervey *(Meditazioni, Contemplazioni)*, del Parnel *(Canto notturno)* e del Gray *(Elegia sopra un cimitero campestre)*. In Germania, ove, nel secolo XVII, l'Hoffmannswaldau, indipendentemente dai poeti inglesi, avea meditato fra i sepolcri i problemi della vita, nel secolo XVIII cantarono quell'argomento, ispirandosi al

Young, il Creuz *(Die Graeber)* e lo Zachariae *(Die Tageszeiten)*. Ma colui che prevenne più prossimamente il Foscolo nel cantare gli effetti civili e politici dei sepolcri dei grandi, fu, oltre il francese Gabriele Legouvé *(Sépulture, Mélancolie)*, il compatriota di questo, il celebre Delille *(Imagination)*. Il poeta italiano conobbe certamente alcuni di questi suoi precursori e si giovò di qualche loro concetto, come di Lucrezio e di altri poeti greci e latini: ma le idee sentimentali e civili di costoro ei le fecondò nel suo alto ingegno e le riscaldò nel fuoco del proprio petto. Benchè portato, come abbiam visto, dal suo carattere e dalle sue letture alla malinconia e al sentimentalismo, egli fu essenzialmente poeta civile, vero discepolo dell'Alfieri e del Parini, dei cui ricordi i *Sepolcri* son pieni. Non disperò degli uomini, ma ebbe fede nella virtù antica, ch'ei considerava con la maniera larga, filosofica e poetica insieme, del Vico, le cui dottrine ebbero sempre grande efficacia su di lui. Nei *Sepolcri*, poi, che sono più felice interpretazione delle voci che la storia e la natura ci mandano dalle tombe, con quanta tenerezza è intesa la corrispondenza di affetti tra la natura e gli estinti! Il figlio, per esempio, affezionato al Parini in vita, freme, dopo ch'egli è morto, perchè non può coprirne il sepolcro! Il Foscolo ha introdotto nel carme molte creature femminili, perchè queste esercitano maggior forza sulla vita umana (la Musa del Parini, le madri cristiane, le vergini britanne, le spose troiane, Elettra, Cassandra). I *Sepolcri* dalla loro pubblicazione sino ai nostri giorni furon cari alla gioventù italiana e specialmente a' grandi fattori della unità della patria, come al Garibaldi. Per essi la moderna arte italiana ebbe quella universalità di sentimento, che le mancava da secoli e che le altre letterature, come l'inglese e la tedesca, già possedevano (Zumbini). Ad essi il Foscolo aveva intenzione di far seguire altri " carmi „ in versi sciolti, genere di poesia ch'ei dicea trovato da lui: ma rimasero progetti o abbozzi. Di uno solo di essi, *Le Grazie*, ci restano tali frammenti da essersi potuto ricostruire quasi tutto il componimento per intero, già diviso dall'autore in tre inni, quante le dee. Ideate, forse, fin dall'adolescenza, avviate già nel 1803, rifatte specialmente a Firenze, dall'agosto 1812 al luglio 1813, ritoccate e accresciute sino al 1823, non venner mai condotte a termine.

Le Grazie furono ispirate al Foscolo dai due capolavori del Canova: la statua di Venere e il gruppo delle tre Dee, eseguiti in quella stessa città, intorno a quel tempo; ed hanno quasi lo stesso concetto dei *Sepolcri:* il mondo umano e civile che succede all'età ferina, una storia mitica dell'incivilimento morale e artistico degli uomini, nell'antichità e nel Rinascimento italiano, principalmente in Firenze. Qui il poeta, sul poggio di Bellosguardo, ov'ei dimorava nel villino Calamai (ora Zonbow), finge innalzato l'altare delle tre Dee, di cui fa sacerdotesse tre gentildonne fra le molte sue amanti e amiche, che rappresentano la musica, la poesia e la danza (Isabella Nencini, fiorentina; Cornelia Rossi-Martinetti, di Bologna; Maddalena Marliani-Bignami, di Milano).

Nelle *Grazie* il poeta si propose anche d'illustrare poeticamente la mitologia delle dee, per apprestare, mediante tale rappresentazione, " una serie di disegni da usare nelle belle arti „. Scopo metafisico e materia che non poteva produrre mai vera poesia: di ciò s'accorse il poeta istesso, e finì per riprovare la sua opera ventenne. Anche finito, il carme sarebbe stato difettoso e manchevole di unità organica e comprensiva: pur tuttavia ha tratti bellissimi di poesia, inspirati

dalla viva natura, caldi di passione, in un ritmo vario e squisito, non mai inteso nella poesia italiana.

Ai *Sepolcri*, direttigli dal Foscolo, rispose nell'istesso anno Ippolito Pindemonte (v. p. 590) con un'*Epistola* che, aggirantesi sull'unico concetto che le tombe confortano i vivi e li educano, ha debole la trama, pedestre l'andamento, meschino il disegno, e i particolari imitati e mal coloriti. Egli moveva al Foscolo l'appunto di essere oscuro e inintelligibile: e, non comprendendo quanta novità di contenuto, quanto sentimento sincero è negli episodi foscoliani di soggetto antico, gli consigliava di trarre ispirazione dalla vita moderna, lasciando stare l'antichità. Insomma, mentre il Foscolo stimola i suoi concittadini alla riscossa per la loro civile e politica rigenerazione; il Pindemonte invita alla rassegnazione ed al perdono. I pregi, i difetti e le differenze di questi due componimenti furono esposti, troppo criticamente forse, in un'*Epistola sui Sepolcri di U. Foscolo e di I. Pindemonte* (1809), dal già rammentato Giovanni Torti (p. 619). Nella sua *Epistola* il Pindemonte avea inserito alcuni pensieri di un suo poemetto in ottava rima. *I Cimiteri*, pur riguardante il medesimo soggetto delle tombe, e ispiratogli dal camposanto di Verona, il quale gl'increscева " perchè distinzione alcuna non v'era tra fossa e fossa, perchè una lapide non v'appariva, e perchè non concedevasi ad uom vivo l'entrare in esso „. Il Pindemonte interruppe questo poemetto al primo canto, quando seppe che il Foscolo, non ignaro di quel poemetto, gli dirigeva i *Sepolcri*. Più tardi, preso da quei scrupoli religiosi, pe' quali ricusò di concorrere alla sottoscrizione per un monumento al Byron, " oltraggiatore della religione „, volle rendere indipendente l'*Epistola* dai *Sepolcri* del Foscolo, e ne fece una seconda redazione che ancor ci resta, ed ove mancano le apostrofi e le allusioni al suo amico. Nella sua giovanezza il Pindemonte era stato un po' libertino ed appassionato danzatore. Inferiore al Monti e al Foscolo per l'arte del verso, abbastanza pedestre in lui, egli si distingue specialmente per una tinta di malinconia placida e dolce, e per un profondo sentimento della natura, che si notano largamente nelle sue *Poesie campestri* (1788), che, scritte nella sua villa di Avesa presso Verona, di dove, poi, la sera si recava nelle dotte conversazioni della città, son forse la miglior cosa che abbia l'Italia in questo genere. Piene di una " dolce armonia „ (Foscolo) sono le sue odicine *Alla Luna* e *Alla malinconia;* ed egli

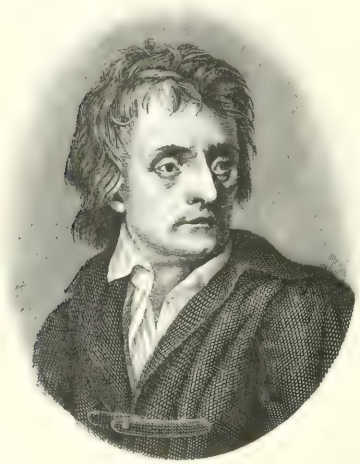


Fig. 130. — Ippolito Pindemonte. Da un'incisione di G. Boggi, quadro di G. Tamnelli, pubblicato innanzi all'*Odissea di Omero*, trad. da I. P. Verona, 1822.

canta specialmente la solitudine campestre, le sublimi scene dei monti e dei laghi, imitando non i poeti tedeschi, come il Bertòla, suo precursore in questo genere, ma i poeti inglesi del secolo scorso, come il Cowper ed il Collins, e in generale tutta quella letteratura ch'egli ammirava e di cui si nutriva. Egli è uno dei precursori del romanticismo italiano temperato.

5. Della scuola lirica del Parini, dell'Alfieri e del Foscolo si mostra anche il Manzoni nei versi della sua giovinezza (1800-10), che sono specialmente sonetti, odi, un idillio: l'*Adda*, diretto al Monti (1803), una canzone politica, e versi A. Manzoni

Fig. 140. — La casa del Manzoni a Milano. Disegno di O. Schmidt da una fotografia.

sciolti d'imitazione pariniana e alfieriana. Nei versi sciolti *In morte di Carlo Imbonati* (1806), diretti alla madre per consolarla della perdita del suo amico, il Manzoni loda l'Imbonati, scolare del Parini, quale amico dei veri poeti come il proprio maestro e l'Alfieri; risponde ai vigliacchi che avean accusato il poeta d'esser corso a Parigi, dopo la morte dell'Imbonati, per " tuffare il grifo nell'eredità „ di lui: e traccia il futuro programma che seguirà come uomo e come artista. Il Foscolo, che disse poi (1816) " aver riscaldato l'ingegno bellissimo del giovinetto Manzoni nel proprio seno „, lodò assai questi versi, quali " di un giovane ingegno nato alle lettere „, e ne imitò l'episodio di Omero. Di tutti essi fece poi una servile imitazione il ricordato Arici ne' suoi " sciolti „. *In morte di Giuseppe Trenti.* Il concetto dell'*Urania* (1809), poemetto lirico, una concezione vichiana (le prime origini della civiltà e il trapassare dell'uomo dallo stato selvaggio al sociale), è, su per giù, quello stesso delle *Grazie* foscoliane, pubblicate dopo, ma concepite prima (1803?).

> Pindaro, vinto in un certame poetico dalla poetessa Corinna, perchè amico delle Muse ma dimentico delle Grazie, si era rifugiato nel Parnaso, ove la dea Urania, sotto le sembianze di Mirtide, maestra di lui, prende a confortarlo, esponendogli che Giove, mosso a pietà dei mali degli uomini, straziati dalle Furie, mandò sulla terra, per renderli meno selvaggi, le Virtù, e con queste le Muse e le Grazie. I poeti, creati dalle Muse e dalle Grazie, ingentilirono gli uomini, facendo conoscere e venerare le Virtù. Così Pindaro (conchiude Urania), se vuole divenire signore degl'inni eterni e regnar solo in Olimpia, deve coltivare con le Muse anche le Grazie, loro indivisibili compagne.

Prima ispirazione a questo carme, si crede, al Manzoni fosse l'amicizia del suo amico Fauriel per Sofia Condorcet, che il poeta danese Iens Baggesen avea salutata " Urania „ nella sua *Parteneide*. A questo poeta straniero, che l'avea invitato, in nome appunto di Parteneide, a tradurre quel poema, il Manzoni diresse poi un inno in versi sciolti *(A Parteneide)*. Ma, con molta probabilità, il Manzoni rappresentò in Pindaro sè stesso e in Urania la sua fresca sposa, Enrichetta Blondel, che " col suo animo verginale „ fu veramente maestra di " grazia „ a lui. Più tardi, il Manzoni riprovò i *Versi per l'Imbonati* e l'*Urania*, nè li ripubblicò più tra le sue *Opere* (1845), specialmente perchè, nei primi, si accennava a quelle relazioni materne, ch'egli, per la morale cattolica adottata, non poteva più approvare. E volle far credere, invece, che li rifiutasse per le mutate sue opinioni letterarie, mentre in tutt'e due questi componimenti egli è men lunge di quanto parrebbe dalle dottrine romantiche, che adottò di lì a pochi anni. Oggetto del suo canto fu sempre, allora come poi, il " santo vero „.

> Primo frutto della sua conversione religiosa e artistica, dopo sei anni di silenzio, furono quegl'*Inni sacri*, che scritti dal 1812 al 1822, vennero pubblicati, eccetto l'ultimo (1823), nel 1815. Con essi (che son 5, ma dovevan esser 12) il Manzoni ebbe in idea " di ricondurre alla religione quei sentimenti grandi, nobili ed umani che naturalmente da essa derivano „. La *Risurrezione* (1812) canta, in istrofe di sette ottonari, " quel mistero per sè stesso nel tempo evangelico, e gli effetti morali che esso, commemorato e celebrato, opera e dovrebbe operare nella società cristiana del- [illegible]. (Carducci). *Il Nome di Maria* (1812-13), in istrofe saffiche, sulla gloria [illegible] Vergine e il culto che Dio volle dagli uomini dovuto al nome di lei, e tenero

e affettuoso. Più popolare, ma più debole, *Il Natale* (1813), in istrofe di settenari. *La Passione* (1814-15), in istrofe di otto decasillabi, riuscì inferiore al precedente. *La Pentecoste* (1817-22), l'ultimo, in istrofe di otto settenari, è il migliore e il più perfetto di tutti.

Non nuovi pel genere e per le forme metriche; ma per l'atteggiamento della materia biblica e pel sentimento che i misteri religiosi ispirano al poeta, gl'*Inni sacri* rappresentano il ritorno delle idee cattoliche nella reazione del 1815, contro la Rivoluzione. Il sentimento religioso risorse allora, ma col programma del secolo XVIII, che i neo-cattolici sostennero essere il programma del cristianesimo nella sua purezza: nacque allora una democrazia cristiana, un Cristo democratico. E la base ideale degli *Inni sacri* è " sostanzialmente democratica, è l'idea del secolo battezzata sotto il nome d'idea cristiana, l'eguaglianza degli uomini tutti fratelli di Cristo, la riprovazione degli oppressi, è la famosa triade, libertà, uguaglianza, fratellanza', vangelizzata, è il cristianesimo ricondotto alla sua idealità e armonizzato con lo spirito moderno. Onde nasce un mondo ideale, riconciliato e concorde, ove si acquietano le dissonanze del reale e i dolori della terra ,,. Il poeta rappresentava la nuova generazione, " avida di pace dopo sì lunga lotta, aperta alle illusioni, facile ai rosei ideali „ (De Sanctis). Gl'*Inni sacri* sono il primo tentativo del Manzoni di realizzare nell'arte la sua concezione etico-religiosa e storica della vita. Mancando di un contenuto prossimo, concreto, storico, ebbero perciò poca efficacia, e appena qualche cattivo imitatore (l'Arici ricordato [v. a p. 639] e il toscano Giuseppe Borghi [1790-1847] ecc.). Il Goethe scrisse degl'*Inni* che: " un soggetto, per quanto spesso trattato, e una lingua, se anche per molti secoli maneggiata, riappariscono sempre freschi e nuovi subito che un fresco e giovanile spirito sa afferrarli e servirsene „ (*Classicher u. Romantiker in Ital.*, in *Werke*, XXXI, 273-4).

Ispirazione più nuova e maggiore originalità ebbe il Manzoni nella lirica patriottica. Poco riuscita è la canzone politica sul *Marzo 1815*, composta pel proclama di Rimini (30 marzo 1815), diretto agl'Italiani da Gioacchino Murat, re di Napoli, il quale, sfasciatosi l'impero napoleonico, pensava di farsi capo di un movimento nazionale in Italia. Ma il tentativo non ebbe sèguito e la canzone, non mai condotta a termine, fu pubblicata nel 1848, dal Governo provvisorio di Lombardia, dopo le 5 famose giornate di Milano, insieme con l'altro inno politico sul *Marzo 1821*. A questo allora il poeta aggiunse una strofa finale, alludente ai gloriosi fatti di quei giorni, a cui avean preso parte anche due figliuoli del poeta. Questo inno, in istrofe di otto decasillabi, scritto pei moti piemontesi del '21, che sembravano avviare l'Italia alla libertà ed all'unità, fu dedicato alla memoria di Teodoro Körner, il Tirteo della Germania, " poeta e soldato dell'indipendenza „ del suo paese, morto nella battaglia di Lipsia (1813), e " nome caro a tutti i popoli che combattono per difendere o per conquistare una patria „.

Gl'Italiani han giurato di far libera e unita la patria, o di morire, come già i Tedeschi che ora li tengono schiavi. La loro causa è giusta ed essi saranno aiutati da Dio. Questa poesia " non è solo un inno di guerra per gli Italiani, ma un richiamo a tutte le nazioni civili: la parola del poeta è indirizzata agl'Italiani ed ai Tedeschi insieme. Egli non mira a destare rabbia contro gli oppressori, ma compassione verso gli oppressi. Mentre il Germano affila la spada contro gl'Italiani, ei gli fa lampeg-

giare dinanzi l'imagine di Dio *padre di tutte le genti*, al cui cospetto i popoli sono fratelli „. Come rimprovero vivente ai Tedeschi egli presenta Teodoro Körner. " Così la poesia s'innalza al di sopra degli odî e delle collere terrene, prendendo per base la fratellanza universale, l'eguaglianza di tutt'i popoli innanzi a Dio „ (De Sanctis).

Intanto il Manzoni si era già collocato fra i più grandi poeti lirici d'Europa con la celebre sua ode *Il cinque maggio* (1821), scritta per la morte di Napoleone (già tanto cantato dal Monti, quand'era vivo e potente), in un metro facile e popolare, in 17 strofe di sei settenarî; quasi improvvisata in men di tre giorni, nella sua villa di Brusuglio (presso Milano), dove si trovava il poeta, che fu scosso profondamente dalla notizia sparsasi solo il 17 luglio. Il Manzoni non amava Napoleone: ma, come tutto il mondo, ammirava in lui " il maggior tattico, il più infaticabile conquistatore „ dei tempi moderni, colui che avea anche la " maggior qualità dell'uomo politico il saper aspettare e il saper operare „. Mente sovrana (egli lo canta), arbitro del volere di due secoli, egli estese le sue conquiste da un mare all'altro, provando vittorie e sconfitte, reggia ed esilio. Ed a S. Elena le memorie della sua grandezza l'avrebbero certamente condotto alla disperazione, se la fede non l'avesse ricondotto a Dio. Come si vede, quest'ode, come la precedente, si congiunge strettamente agl'*Inni*, il cui pensiero principale (la storia umana sottomessa ai disegni imperscrutabili della Provvidenza) ritorna nelle ultime e più deboli strofe. La storia dell'Eroe è fatta in 9 strofe, " ognuna delle quali è un piccolo mondo, e in ognuna di esse la statua muta di prospetto ed è sempre colossale „ (De Sanctis). L'ode fu specialmente ammirata per " il sentimento profondamente umano, profondamente vero, che vi è espresso „. " Il Manzoni interpretò felicemente il sentimento generale destato da quella morte, e il suo cantico trovò eco nel cuore di tutti „ (D'Ovidio). Benchè proibita dalla censura, si divulgò (1822) rapidamente e fu subito tradotta in tutte le lingue, più di ventisette volte, prima e più celebre delle versioni tedesche quella del Goethe (*Ueber Kunst und Alterthum*, IV, 1, 1822), letta alla corte di Weimar. Persino il Lamartine e Vittor Hugo, quando vollero cantare il loro imperatore, finirono per ricordarsi del poeta italiano, il quale rimase superiore anche al Béranger ed al Byron, che pur trattarono quel soggetto.

La poesia patriottica

6. Il più grande lirico patriottico d'Italia, colui che inaugurò il movimento veramente italiano nella letteratura nazionale fu il milanese Giovanni Berchet (1783-1851; v. la fig. a p. 657), di famiglia oriunda francese, amico del Manzoni e dei suoi aderenti, avviato al commercio, ma vissuto nei pubblici uffizi sino al '21. Anch'egli nelle sue prime poesie (satire, epistole, versi sciolti, 1808-16) fu un imitatore del Parini, del Monti e del Foscolo. Ma, assai colto nelle lingue e letterature straniere, dopo aver tradotto, per una collezione milanese di romanzi, il *Telemaco* del Fenelon, il *Visionario* dello Schiller, il *Vicario di Wakefield* di Oliviero Goldsmith (1809-10), e meditato sulle dottrine della Staël e dei critici tedeschi, egli non tardò a passare nel campo dei romantici, divenendo il più fervido dei loro sostenitori in Italia. Fra' primi in Italia mise allora arditamente in campo la questione del classicismo e romanticismo nella celebre, arguta e briosa *Lettera semiseria di Grisostomo sul " Cacciatore feroce „ e sull' " Elenora „ di G. A. Bürger* (1816), in cui finge che papà Grisostomo esponga al figlio i criteri

poetici, sui quali si fondano le due ballate tedesche, ivi tradotte in prosa. Essa è il programma del romanticismo italiano, e s'attirò la ricordata risposta del Monti nel sermone *Sulla mitologia* (v. p. 620). Meglio sviluppò poi i suoi concetti nel *Conciliatore*, il giornale dei romantici e dei liberali, fondato da letterati ed economisti che si accoglievano in casa del conte Luigi Porro Lambertenghi, in opposizione alla *Biblioteca italiana*, organo dei classicisti e degli Austriaci, ritornati padroni di Milano. Il Berchet riteneva che la sola vera poesia fosse la popolare, e che il poeta debba piacere solo al popolo, e per questo intendeva la parte cólta di una nazione, non già la stupida plebe e l'aristocrazia corrotta. Agli accennati moti liberali del Piemonte nel '21, succeduta la reazione, il Berchet fuggì da Milano, e si ricoverò a Londra, ove fece da scrivano in una casa di commercio. Fino allora, come vedremo, egli avea scritto ballate romantiche ad imitazione delle ballate tedesche del Bürger. Con l'esilio comincia la sua lirica patriottica, che differisce da quella del Manzoni in ciò, che questa, come abbiam visto, è tutta ispirata all'amore e alla fratellanza dei popoli e alla rassegnazione, e non si serve che dell'ironia; mentre quella del Berchet è tutta odio, ira, indignazione contro gli oppressori della patria, gli Austriaci, ch'ei chiama, con nome generale, Tedeschi.

Fig. 141. — Giovanni Berchet. Da un disegno di G. Bracchinelli, pubblicato nelle *Opere di G. B.*, Milano, 1863.

Il turpe mercato e tradimento che gl'Inglesi fecero di Parga, città dell'Albania, ai Turchi (1819), pel quale i Pargiotti preferirono di abbandonar tutti la patria, come ispirò al Foscolo una delle sue prose (*Narrazione delle fortune e della cessione di Parga*), così al Berchet un poemetto epico-lirico, di soggetto patriottico: *I profughi di Parga* (1819-21), che, pubblicato nel 1823 a Parigi da Claudio Fauriel con una sua traduzione in francese, è diviso in tre parti, in istrofe di 8 bellissimi decasillabi.

> Egli imagina che uno dei Pargiotti, rifugiatisi a Corfù, mentre guarda la deserta patria nel lido opposto, disperato, si getta nel mare, e, salvato da un inglese, rifiuta ogni aiuto di lui, e lo maledice come appartenente ad una nazione di traditori. L'inglese, allora, rinnega la sua patria, e, fuggendola, gira sconsolato pel mondo senza trovar mai pace.

Giudicata felice e originale l'invenzione, perfetta e finita la forma dei *Profughi*, il Manzoni dichiarava che " da lungo tempo la poesia italiana non era stata molto adoperata a esprimere ciò che si pensa e ciò che si sente nella vita reale „. V'è certamente, nella parte che si riferisce al mutamento dell'inglese, dell'inverosimiglianza; ma il profugo (lo stesso Berchet) intende l'amor di patria come spinto all'infinito, ed escludente ogni altra passione. L'ideale della patria italiana

campeggia più direttamente nelle " romanze „ (come le disse l'autore), o " ballate romantiche „ (come furon dette poi), genere nuovo di poesia imitato dai Tedeschi, che, rappresentando in piccole scene gagliarde passioni o narrando atti fieri e commoventi, ha del drammatico, dell'epico e del lirico, ma che, nel Berchet, è specialmente lirica su fondo epico-drammatico, e ammette varietà di metri.

Nelle romanze scritte tra il 1822 ed il 26, in esilio a Londra, *Clarina* e *Il romito del Cenisio*, *Il rimorso*, *Matilde* e *Giulia* (1826), egli ritrasse una giovane che perde il suo sposo per la fellonia di un principe traditore (Carlo Alberto); un vecchio romito (il padre di Silvio Pellico, prigione nello Spielberg) che piange la servitù di Italia e la prigionia del figlio; la donna reietta e consunta dai rimorsi per aver sposato un ufficiale tedesco; la giovinetta atterrita e delirante al solo sospetto di esser maritata ad uno degli oppressori; e, infine, la madre desolata perchè il figlio è tratto dalla coscrizione a servire sotto le bandiere degli oppressori. Una sesta sua romanza, *Il Trovatore* (1825), non è d'argomento politico, ma ritrae le svenevoli languidezze romantiche.

L'Italia, dopo tante speranze e tanto entusiasmo, divenuta di nuovo, sotto il dominio austriaco (1814-48), la patria dell'ozio e della corruzione fu rappresentata dal Berchet nelle *Fantasie* (Parigi, 1829), l'ultima delle sue romanze e la massima per merito e per mole. A questa Italia il poeta mette di fronte l'Italia forte e unita della Lega lombarda, che costrinse l'imperatore tedesco alla fuga. Un esule italiano (il Berchet), assopito, ha cinque " fantasie „, cinque quadri, dove i pensieri, i sentimenti di disperazione, d'ira, d'indignazione diventano storia: il giuramento di Pontida (I); il giovine signore odierno (e qui ricorda il Parini), che nelle mollezze e nella voluttà si ride della servitù dell'Italia (II); la battaglia di Legnano con la fuga del Barbarossa, e la morte di un milanese che esorta i compagni a ben usare della vittoria e alla concordia (III); il festeggiamento a Milano per la pace di Costanza (IV); Milano presente, rassegnato al giogo austriaco, e una donna vestita a lutto piangente il marito rinchiuso nello Spielberg (la moglie di Federigo Confalonieri?). Quest'ultima, che si chiude con un appello ai vecchi soldati italiani, che con Napoleone aveano tante volte sconfitto gli Austriaci, è il capolavoro delle *Fantasie*, ove domina un profondo disgusto per l'Italia presente, e rari sono gli slanci di gioia e d'ispirazione. Com'è naturale, i versi del Berchet furono popolarissimi durante il Risorgimento politico italiano, di cui egli fu il Tirteo. Pel ritmo facile e concitato, essi erano allora imparati a mente anche dalle donne; i patriotti se li strappavano di mano, manoscritti. Lasciata Londra nel '29, e peregrinato, insieme col nobile milanese Arconati, anch'esso esule, pel Belgio, per la Francia e per la Germania, il Berchet nel '47, dopo 27 anni d'esilio, tornò in patria, e si trovò presente alle Cinque giornate di Milano; ma, ritornata la Lombardia all'Austria, riparò a Torino, ove morì, monarchico, qual'era sempre stato, e fiducioso che la Casa di Savoia avrebbe dato all'Italia quell'unità e quell'indipendenza, ch'ei non giunse a vedere. Oltre l'ode popolarissima *Per le rivoluzioni di Modena e Bologna del 1831* (" Sù, figli d'Italia; sù, in armi, coraggio „), ei non avea pubblicato nient'altro più, salvo una versione di settantadue *Vecchie romanze spagnuole* (1837).

Poeti patriottici di questo periodo, ma inferiori al Berchet, furono pure due

altri esuli italiani a Londra: Gabriele Rossetti (1783-1854) e Pietro Giannone (1790-1872), tutt'e due appartenenti alla società segreta della Carboneria. Il primo, nato a Vasto negli Abruzzi, stato dapprima improvvisatore e poeta erotico della scuola arcade e metastasiana, divenne poi il " bardo della rivoluzione napoletana del 1820 „ (Carducci). Ei salutò l'annunzio della costituzione promessa da Ferdinando IV di Borbone, quando costui giurò lo statuto (1820), in un canto che avea le " rime date „ e per ritornello quello della ricordata canzonetta metastasiana a Nice (v. a p. 477); e bollò a sangue il re spergiuro, quando ritornò a Napoli accompagnato dagli Austriaci (1821), nell'*Addio alla patria*. Quest'ultimo canto ei lo avea composto nell'abbandonar Napoli (1821), ov'era omai ricercato dalla polizia. Nascostosi in una nave inglese, potè fuggire a Malta; di dove, dopo circa tre anni, passò a Londra (1824). I suoi canti patriottici, composti in patria e nella capitale inglese, tra i suoi studi danteschi, di cui parleremo, furon da lui inclusi ne' poemetti polimetri: *Addio e l'uomo* (1833), " salterio diviso in tre salmodie „, comprendente salmi in versi senarî; ed *Il veggente in solitudine* (1846), che contiene visioni bibliche, fantasie e liriche patriottiche di ogni maniera, incorniciate in un poema, " nel quale, riandando le memorie della sua vita, ritessè dal 1799 al 1840, l'odissea delle prove per le quali era passato il partito della libertà in Italia „. È diviso in due parti ed ognuna di queste in nove giornate, " nelle quali il poeta con diverse ispirazioni e con diverse disposizioni di spirito ricorda e pensa, narra e prevede il passato, il presente e l'avvenire della patria e della libertà „. Quasi cieco e ammalato, dedicò gli ultimi anni alla religione (che per lui fu la protestante), pubblicando l'*Arpa evangelica* (1852); e morì padre di quattro figli, tutti artisti e poeti, il più celebre dei quali fu il pittore Dante Gabriele, fondatore della scuola preraffaellista. Nei suoi versi, caldi di affetto e di fantasia, egli cantò la libertà acquistata senza violenza; la monarchia rappresentativa fondata su istituzioni popolari, che avea preso ad apprezzare in Inghilterra; l'abolizione del potere temporale dei papi, e (col Manzoni) la fraternità dei popoli oppressi. Il Rossetti adoperò le forme vecchie letterarie, non ne creò di nuove, come il Berchet; ed, amante troppo di simboli, di visioni e di personificazioni, riescì spesso freddo e rettorico, falso ed esagerato. Una certa mollezza e dolcezza di sentire che intenerisce, è nel ricordato *Addio alla patria*.

Il Giannone, nato da padre napoletano a Camposanto (Modena), due volte imprigionato per motivi politici da Francesco IV di Modena, e confiscatigli i beni, visse povero e ramingo 28 anni, compagno del Foscolo, a Londra ed a Parigi; finalmente ritornò a Firenze, amico del Giusti che a lui, repubblicano e galantuomo, diresse una delle sue poesie *(La repubblica)*. Nell'*Esule* (1825), poema polimetro in 15 canti, pubblicato a Parigi nel '29, rappresentò un esule (sè stesso), che torna segretamente dall'esilio per punire un carbonaro, rinnegato e spia, che gli aveva tolta anche la sua fidanzata. Con l'azione fondata in parte su dati storici, l'*Esule*, popolare in varî luoghi, e vigoroso quasi sempre nello stile, " contiene le aspirazioni degli esuli italiani tra il 1821 e il '25, e di tutti i patriotti, l'apoteosi dei carbonari, e le loro cupe minacce contro quei nostri tiranni e i codardi venduti a loro, minacce avvalorate dal lampo dei pugnali „ (Mestica).

Tra il 1834 ed il '48 cantò anche sdegnosi ed entusiastici affetti patriottici l'eroe napoletano Alessandro Poerio (1802-48), che, figlio e fratello di due patriotti (Giuseppe e Carlo), combattè nei moti di Napoli del '20 e cadde volontario nella guerra nazionale contro gli Austriaci, nella difesa di Venezia nel '48, all'assalto di Mestre. Le sue *Liriche* (1843, 1847, 1852) hanno uno stile conciso e robusto, ma poco fluido e qua e là oscuro. Esule, visitò, col padre, la Germania, studiò in quelle università, e conobbe il Goethe a Weimar.

L'anno seguente (1849), appena ventiduenne, moriva pure, con la Repubblica romana che i Francesi repubblicani eran venuti a combattere per restaurare il dominio temporale dei Papi, il genovese Goffredo Mameli (1827-49), repubblicano mazziniano, aiutante del generale Garibaldi. Nella sua breve gioventù da scrittore di poesie romantiche d'amore, fu dagli eventi trasformato poeta patriottico: ed egli consacrò, con la vita, tutta l'arte sua alla patria. Fra i suoi canti patriottici (*Ai fratelli Bandiera, Dante e l'Italia, L'alba, Gli apostoli, La bandiera, All'armi*, inno militare musicato da G. Verdi, ecc. ecc.) è più celebre l'inno *Fratelli d'Italia* (1847) che fu il canto popolare di tutta la gioventù italiana accorrente allora alle armi.

G. Leopardi

7. Anche poeta patriottico era stato nelle sue prime canzoni il più grande poeta del dolore che abbia avuto l'Italia, il sommo e infelicissimo recanatese, il conte Giacomo Leopardi (1798-1837). Educato in una famiglia di cattolici, avversa alle nuove idee, senza il consolante affetto di madre, ch'ebbe fredda e bigotta, cresciuto in una città di provincia, fra gente tanto inferiore e diversa da lui per ingegno, per animo e per aspirazioni, egli, con sei anni di studi di erudizione greca e latina nella domestica biblioteca (v. a p. 661 la fig. rappresentante: Il palazzo Leopardi a Recanati), raccolta con gran dispendio dal padre, anch'esso scrittore, si era tanto rovinata la salute da restarne malaticcio e quasi gobbo per tutta la sua breve vita di 39 anni. Avea composto in latino o in italiano dissertazioni su retori e padri della Chiesa del I e II secolo, e specialmente un *Saggio sugli errori popolari degli antichi* (1815), lodato poi dal Sainte-Beuve, in cui metteva in derisione molti errori astronomici dei popoli pagani, quasi a mostrare che le verità contenute nelle religioni che precedettero il cristianesimo, fossero state come un barlume anticipato della fede, una traccia dispersa del lume che risplendeva intero solamente nel popolo eletto. Ma, stancatosi subito di quegli aridi studi, si diede a quelli letterari e alla poesia, traducendo dagli antichi e scrivendo poesie originali. Contemporanea alla conversione letteraria fu la conversione politica e religiosa (1815-18): di credente e conservatore divenne allora volteriano e liberale. Il fervido animo suo arse per breve tempo di caldo amore di patria. Ei dovè seguire con simpatia i moti dei patriotti e carbonari delle native Marche nel 1817: e più si dovè infervorare in quei sentimenti, quando il suo più caro amico, Pietro Giordani, patriotta e allora, dopo il Monti, il più celebre letterato d'Italia, recatosi, nel settembre 1818, a Recanati a visitarlo, gli parlò delle speranze e delle ansie dei liberali italiani.

Nelle due prime canzoni *All'Italia* e *Sopra il Monumento di Dante* (1818), che nel proposito dell'autore formavano un sol componimento, dedicate al Monti, ma d'ispirazione alfieriana e foscoliana, egli, lamenta la miseria odierna degl'Italiani, che

Giacomo Leopardi.

Secondo un quadro di Domenico Morelli, di proprietà del Prof. Amerigo de Gennaro-Ferrigni di Napoli.

morivano in Russia, non per la patria loro (come i Greci alle Termopile), ma per servire Napoleone; e gl'incita a risvegliarsi, a tornare con la mente e l'animo agli esempi de' Romani, a Dante, coltivando le arti e le lettere, unico conforto che rimanga alla patria straziata e spogliata dai Francesi. Nella terza canzone patriottica, diretta *Ad Angelo Mai* (1820), " quando ebbe trovato i libri di Cicerone della repubblica „, cioè molti avanzi dei sei libri del *De republica*, perduti, in un palimpsesto del secolo X, il giovine filologo, ammirante con tutta l'Europa, cantò il risorgimento della patria, incuorandola a prender forza e vigore d'animo dagli ammonimenti e dalle esortazioni dei padri latini, che la provvidenza e la virtù umana facevano allora, a proposito, ritornare alla luce.

Fig. 142. - Palazzo Leopardi in Recanati. Disegno di O. Schulz, da una fotografia.

Ma in questa canzone, che fu proibita dalla polizia austriaca, al dolore patriottico " si aggiunge e si mesce con esempio e accento nuovo nella lirica italiana il sentimento desolato d'un dolore universale della infelicità, come necessariamente insita al genere umano, da che ebbe perduta, declinando la gioventù del mondo, la facoltà d'illudersi con la fantasia „ (Carducci). Da ora in poi il soggetto di tutte le successive poesie leopardiane pubblicate sino alla morte (*Canzoni e Versi*, Bologna, 1824 e 1826; *Canti*, Firenze, 1831, Napoli, 1835) è il dolore umano, che, " partendo dall'individuo, si va allargando sempre più, e significa prima la vita moderna, poscia l'universale „, e vien espresso in una forma che " si va

facendo sempre più semplice, perfetta, e passa dalla forma latina alla forma greca, ch'è più propriamente quella dell'ultimo periodo poetico del Leopardi „ (Zumbini). I *Canti* si possono dividere in tre gruppi, rispondenti a tre periodi della vita del poeta.

Nel primo periodo (1817-18) il Leopardi cantò il suo primo amore ed un dolore affatto misterioso e personale: appartengono ad esso due *Elegie* (1817-18), in terza rima, ispirategli dalla passione amorosa per sua cugina Geltrude Cassi, bellissima donna pesarese, ospite di tratto in tratto dei Leopardi a Recanati; e le ricordate due prime canzoni patriottiche *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* (1818). Nel secondo periodo (1819-22) cantò il dolore umano nel mondo esteriore e in quello della storia, passando dalla storia italiana a quella del genere umano, e dal dolore italiano al dolore del mondo. A questo si ascrivono quelle sei poesie dette *Idilli* nella edizione bolognese dei *Versi* (1826) e assegnate al 1819 *(L'infinito, La sera del dì di festa, Alla luna, Il sogno, Lo spavento notturno, La vita solitaria)*: veri " bozzetti, quadretti, ritratti istantanei d'un paesaggio, d'una impressione, d'un ricordo, d'un sogno „ (Carducci); e gli altri sette componimenti intitolati: *Ad A. Mai, A un vincitore nel pallone, Nelle nozze della sorella Paolina, Bruto Minore, Alla primavera o delle favole antiche, Ultimo canto di Saffo, Inno a' patriarchi o de' principî del genere umano.* Questo dolore ha coscienza di sè, delle sue origini e del suo significato: il poeta (come Schiller negli *Dei della Grecia*) piange la morte di tutte quelle illusioni che avevano dovuto abbellire il primo vivere del mondo e che la civiltà, la ragione e la scienza hanno distrutto. Nel terzo periodo (1823-36), egli cantò la necessità del dolore e la lotta dell'uomo con la Natura nemica e col Fato inesorabile. Questo gruppo comprende tutte le altre poesie scritte sino alla morte: *Alla sua donna, Scherzo, Risorgimento, A Silvia, Ricordanze, Quiete dopo la tempesta, Sabato del villaggio, Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia, Il pensiero dominante, Amore e Morte, Consalvo, A sè stesso, Aspasia, Palinodia al march. G. Capponi, Sopra un bassorilievo antico* ecc., *Sopra il ritratto di una bella donna ecc., Il tramonto della luna, La ginestra.* In queste poesie la vita è ritenuta come predestinata al dolore, in tutto lo spazio, in tutt'i tempi, ineffabilmente angosciosa, non più, com'egli credeva prima, per troppa età, ma per necessità eterna di natura. Il poeta ha qui " innanzi a sè l'antitesi tra l'uomo e la natura: piccolo, misero, fragile, fuggitivo l'uno; infinita, immutabile, eterna l'altra. La terra, il mare, il cielo gridano la miseria dell'uomo: dal grande, come dal piccolo, dal firmamento stellato, come da una pianta di ginestra, dal tramonto della luna e dall'eruzione del Vesuvio, come dalla caduta di un pomo; da tutto ciò che vive o esiste in qualunque modo, in qualunque forma, sorge come una voce che rivela il lugubre e il ridicolo della vita umana, non quale essa è soltanto oggi, ma quale fu e sarà sempre „ (Zumbini). Un'oasi nel deserto di questo secondo periodo formano i canti d'amore, ispiratigli da donne reali, dalle quali l'infelice poeta fu o credè esser corrisposto: una Teresa Fattorini, in *Silvia* e nel *Risorgimento*, e una Maria Belardinelli nelle *Ricordanze*, popolane di Recanati; Fanny Targioni-Tozzetti, moglie di Antonio Targioni-Tozzetti, professore di scienze naturali in Firenze, ispiratrice del *Pensiero dominante*, dell'*Amore e Morte*, del *Consalvo* e dell'*Aspasia*. In queste poesie l'amore è consolazione suprema nell'inferno della vita. Ma quell'unica voluttà sparisce anche presto, con l'ultima di esse, l'*Aspasia*, il canto violento ed amaro del disinganno, e la vita ritorna un immenso supplizio.

Nei *Canti* adoperò vari metri e specialmente, oltre la terzina, l'endecasillabo sciolto e la canzone di endecasillabi e settenarii modificata nella costruzione delle stanze, o con le strofe libere addirittura, secondo il sistema già introdotto nella lirica italiana da V. Gioberti (p. 470).

Il Leopardi fino ai 24 anni visse, per le cattive condizioni finanziarie domestiche e gli scrupoli dei genitori, in Recanati, sorvegliato dai suoi che gl'intercettavano spesso la corrispondenza con gli amici liberali: sempre ammalato, malinconico e sconfortato. Nel luglio 1819 tentò una fuga col fratello Carlo, ma non riuscì e crebbero sorveglianze e dolori. Nel '22 potè recarsi a Roma, ma questa città non l'appagò, e nel maggio '23 ritornossene a Recanati, finchè, nel luglio '25, lo chiamò a Milano l'editore Stella, assegnandogli " per lavori fatti e da fare „, 18 scudi (poi 20) mensili: ma passò a dimorare nella prediletta Bologna, fra cari amici, sino al novembre '26, e nell'aprile-giugno '27. Nel frattempo era stato nuovamente nel suo odiato " borgo natìo „: poi venne a Firenze, ove nel circolo letterario e politico che si riuniva attorno allo svizzero Giampietro Vieusseux, ritrovò il suo Giordani e conobbe il Niccolini, il Manzoni: ma la " flussione d'occhi „, che da più anni lo costringeva spesso a vivere all'oscuro, ed altri suoi malanni di nervi e di viscere lo invogliarono a cercare in Pisa un clima più dolce. Egli era vissuto sempre a sue spese e avea tentato invano di ottenere qualche impiego dal Governo pontificio, di cui egli era suddito, nonostante le premure dell'illustre storico tedesco Niebuhr, ministro prussiano presso la Santa Sede, e di Carlo Bunsen suo successore. Quest'ultimo gli avea offerto una cattedra in Bonn o in Berlino, ma pel clima della Germania non aveva potuto accettare. Ridottosi a non poter più leggere nè scrivere, dovette sciorsi dal suo contratto con lo Stella (pel quale avea già composto, fra l'altro, dal 26 al 28 una *Crestomazia* di poesie e prose italiane e le annotazioni alle *Rime* del Petrarca), e ritornare per l'ultima volta in Recanati, ove rimase sino al '30, quando dal generoso storico napoletano Pietro Colletta, esule a Firenze, offertigli del suo, ma fingendo datigli da amici che non volevano esser nominati, 18 francesconi al mese per anno, egli potè ritornare nuovamente a Firenze; e per gratitudine dedicò i suoi *Canti* (1831) " agli amici di Toscana „. Scorso però l'anno, quando il Colletta non potè più passargli il danaro, un altro letterato napoletano aprì le braccia al Leopardi, Antonio Ranieri, col quale il Leopardi, contribuendo specialmente con la provvisione mensile di 12 francesconi, ottenuta finalmente dalla famiglia, convisse come socio e come amico per più di cinque anni, sino alla morte, che avvenne a Napoli, dove s'era recato fin dal 2 ottobre 1833, il 14 giugno del '37. Fu seppellito nella chiesetta suburbana di San Vitale, fuori la grotta di Posillipo, dal Ranieri, che più tardi (1844) vi fece innalzare un monumentino, ora adornato di un magnifico vestibolo, e dichiarato monumento nazionale.

Il poeta era finito improvvisamente d'idropericardia, nella casa dove abitava col Ranieri, al vico Pero a Capodimonte (v. la fig. della Casa ove morì, a p. 664), mentre s'accingeva ad andare in campagna, nella villa Ferrigni a Torre del Greco (v. la tavola a colori a p. 665), ove aveva passato molto del tempo vissuto a Napoli ed ove avea composte le sue ultime poesie e specialmente la *Ginestra*, " la più napoletana delle concezioni leopardiane „, e in cui più limpidamente si riflette il paesaggio marino del golfo di Napoli. Oltre che nelle *Operette morali*, in prosa, di cui parleremo più appresso, nella *Palinodia*, scritta contro ogni ideale di progresso e di riforme civili, " in odio specialmente alla consorteria fiorentina del gabinetto Vieusseux „ (Carducci), nei *Paralipomeni* (v. a p. 636), in cui

aveva alluso e sorriso a tutto ciò che nella scienza, nella storia e nella vita gli fosse odioso „ (Zumbini): nella *Ginestra* egli avea combattuto a viso aperto le dottrine dei pensatori francesi cattolici del secolo XIX (il De Maistre e il La-

Fig. 113 — Casa ove morì G. Leopardi, in Napoli, via Capodimonte. Disegno di O. Schulz, da una fotografia

mennais, che dai dommi cristiani derivavano o i principî del governo assoluto o i concetti più democratici), che a Napoli avevano allora molto séguito; anzi contro certi rincristianiti che lo tacciavano d'empio, il Leopardi lanciò pure una satira in terza rima, ancora inedita: *I nuovi credenti.*

A queste scuole teologiche il Leopardi oppone la sua prediletta filosofia francese del secolo XVIII: ma neanche di questa si contentava, quando non aveva più di fronte i suoi avversari, ed inveiva allora contro quella stessa Natura che aveva tanto inneggiata.

Nella *Ginestra*, il cui calore poetico non raffreddano punto gl'intermezzi filosofici, il poeta, guardando quel solitario fiore che rallegra le aride falde del Vesuvio, ricorda il perire di tante città famose, e la miseria dei destini umani, che la nuova filosofia cattolica esaltava, ma ch'egli schernisce. L'uomo non è nato a godere nè è signore e fine dell'universo, come decantano questi filosofi, adulatori del loro secolo; ma è creato a soffrire da quella Natura che è matrigna degli uomini, contro la quale questi

Villa Ferrara presso Torre del Greco (Napoli) [illegible] Gennaio 1861

dovrebbero unirsi in una nuova fraternità, che potrebb'essere origine di una vera civiltà, ben diversa da quella fondata sulle credenze teologiche. Per questa gli uomini potrebbero aiutarsi scambievolmente contro i pericoli e le angosce che continuamente prepara contro di loro la Natura che, indifferente e incurante del nostro bene, sta, come il Vesuvio, sempre pronto a sterminare uomini e città e perfino le rovine della già distrutta Pompei.

Ben mille ed ottocento
Anni varcâr poi che spariro, oppressi
Dall'ignea forza, i popolati seggi,
E il villanello intento
Ai vigneti che a stento in questi campi
Nutre la morta zolla e incenerita,
Ancor leva lo sguardo
Sospettoso alla vetta
Fatal, che nulla mai fatta più mite
Ancor siede tremenda, ancor minaccia
A lui strage ed ai figli ed agli averi
Lor poverelli. E spesso
Il meschino in sul tetto
Dell'ostel villereccio, alla vagante
Aura giacendo tutta notte insonne,
E balzando più volte, esplora il corso
Del temuto bollor, che si riversa
Dall'inesausto grembo
Su l'arenoso dorso, a cui riluce
Di Capri la marina
E di Napoli il porto e Mergellina.
E se appressar lo vede, o se nel cupo
Del domestico pozzo ode mai l'acqua
Fervendo gorgogliar, desta i figliuoli,
Desta la moglie in fretta, e via, con quanto
Di lor cose rapir posson, fuggendo,
Vede lontan l'usato
Suo nido, e il piccol campo
Che gli fu dalla fame unico schermo,
Preda al flutto rovente,
Che crepitando giunge, e inesorato
Durabilmente — sopra quei si spiega.
Torna al celeste raggio,
Dopo l'antica obblivïon, l'estinta
Pompei, come sepolto
Scheletro, cui di terra
Avarizia o pietà rende all'aperto;
E dal deserto foro
Diritto infra le file
De' mozzi colonnati il peregrino
Lunge contempla il bipartito giogo
E la cresta fumante,
Ch'alla sparsa ruina ancor minaccia.
E nell'orror della secreta notte
Per li vacui teatri,
Per li templi deformi e per le rotte
Case, ove i parti il pipistrello asconde,
Come sinistra face
Che per vôti palagi atra s'aggiri,
Corre il baglior della funerea lava.
Che di lontan per l'ombre
Rosseggia e i lochi intorno intorno tinge.

Il Leopardi è uno dei più grandi poeti europei, che cantarono nel nostro secolo il dolore (Goethe, Heine, Lenau, Byron, ecc.), e di quelli anche che, innamorati del mondo antico, descrissero questo con sentimento del tutto moderno (Schiller, Shelley, Keats). Egli, però, a differenza dei primi, del dolore umano studiò le origini e le cagioni nelle sue mirabili prose, di cui ci occuperemo fra poco. Dei poeti moderni europei egli aveva letto soltanto il Byron e il Goethe, del cui *Werther* ripetè qualche pensiero, specialmente nel suo *Consalvo*. Personalmente conobbe a Napoli il Platen, l'unico straniero che apprezzò la grandezza del Leopardi. Non lo compresero altri critici tedeschi (Witte, Reumont, Ruth): meglio lo intesero lo Schopenhauer e il Brandes. Quest'ultimo, il Kannegiesser e l'Hamerling lo tradussero; ma una traduzione splendida e superiore alle precedenti tedesche, alle francesi ed alle poche inglesi, è quella dell'Heyse. In Francia, dopo il Sainte-Beuve, il Leopardi non trovò critici degni di lui; ma fu cantato sovranamente da Alfred de Musset (1842): " Sombre amant de la Mort, pauvre Leopardi! „.

In un verso della *Ginestra* il Leopardi aveva irriso alle opinioni d'un suo

cugino, il nobile pesarese Terenzio Mamiani della Rovere (1799-1885), che nella dedica ai suoi *Inni sacri* (1832) inneggiò alle " sorti magnifiche e progressive dell'umanità „. Egli era un filosofo, che, esule a Parigi, seguendo gli scrittori cristiani francesi, avea concepito una religione civile, da cui potesse prendere principio e cagione il liberalismo moderno. Oltre gl'*Inni sacri* che, in versi sciolti, a imitazione di quelli d'Omero, non di quelli del Manzoni, rappresentano in forma epico-lirica le vite dei Santi: egli aveva scritto gl'*Idilli* (1836), bozzetti e dialoghi, in vario metro, non pastorali, ma ritraenti gli aspetti della Natura *(La violetta, La scampagnata)*, i fatti della storia *(Il Tasso a S. Onofrio, G. Meli)*, specialmente nazionale, le cui vicende ritrae in uno di essi *(Ausonio)*; onde, e per gl'*Inni* e per gl'*Idilli*, merita bene il nome di poeta civile: egli manca però d'ispirazione.

8. Questi, dal Parini in poi, i più celebri lirici della nuova letteratura. Fra i numerosissimi che l'Italia produsse allora, sia politici che amorosi, meno mediocri sono i seguenti. Il parmense Iacopo Sanvitale (1781-1867) fu patriotta e più volte in esilio, che gl'ispirò un bel canto, originale anche nel metro, ma lungo, *La nostalgia*. Il milanese Giuseppe Pozzone (1792-1841), nato a Trezzo, professore nel Ginnasio di Brera, nei suoi umili e castigati versi *(A mia madre)* imitò il Parini e il Manzoni, del quale fu amico fidato. Imitatori del Leopardi, solo nella forma esteriore, furono Agostino Cagnoli (1810-1846), di Reggio d'Emilia, le cui poesie (1844), per sentimenti pindemontiane, sono soavi e affettuose *(La campana del villaggio)*; l'emiliano Antonio Peretti (1815-58); e il maceratese Lavinio dei Medici Spada (1801-63), ministro delle armi di Gregorio XVI e Pio IX, e fautore di una confederazione di Stati italiani con a capo il papa. Dalla natura fisica e dalla morale trasse argomento alle sue semplici e delicate *Poesie* (1851) l'abate veneto Giuseppe Capparozzo (1802-48), nato a Lanzè e professore in parecchie città della Venezia. Egli fu anche scrittore di ballate romantiche, come diremo. Nei buoni versi lirici del veronese Cesare Betteloni (1808-1858), autore anche del fresco e vivace poemetto in ottave *Il lago di Garda*, spirano i dolori della sua anima sconsolata, che lo condussero al suicidio. Fra i non pochi lirici del Mezzogiorno d'Italia, è da ricordare " il buono e pio poeta del villaggio „ (De Sanctis), il sacerdote Pietro Paolo Parzanese (1810-52), nato ad Ariano di Puglia, traduttore di piccole poesie del Byron, dell'Hugo e della *Messiade* del Klopstock. Coi popolarissimi *Canti popolari* (1843) e i *Canti del povero* (1852) cercò d'infondere nelle moltitudini sentimenti umani e virtù cristiane. Inneggiando ai martiri della libertà italiana, fin dal '47 augurava la caduta del dominio temporale dei papi. Poeta patriottico fu prima del '48 Niccola Sole (1821-59), nato in Senise nella Basilicata, ma incostante come il Monti, suo modello poetico: egli riuscì soltanto un facile ed elegante verseggiatore, pronto a scrivere su ogni soggetto. Una certa popolarità ebbe il suo *Canto al mare Ionio* (1847), ispiratogli dal *Primato italiano* del Gioberti, il quale, come vedremo, cercava le origini della civiltà italiana nei Pelasghi, nei Tirreni, nella Magna Grecia.

Non men numerose in questo periodo le poetesse: ma di queste sono appena da ricordare Maria Giuseppina Guacci, Giuseppina Turrisi-Colonna

e Caterina Bon-Brenzoni. La Guacci (1808-48), napoletana, trattò la lirica troppo accademicamente, con uno stile troppo ornato: nell'*Ultima ora di Saffo*, poemetto epico-lirico, volle gareggiare col Leopardi, suo autore prediletto, con concetti diversi e diversa forma poetica. La Bon-Brenzoni (1813-56), veronese, pia e sofferente, sparse di una calma melanconia il suo carme su *I Cieli* (1851), ispiratogli dallo studio delle opere scientifiche della scozzese Maria Somerville, cui lo dedicò. Non meno infelice e più breve fu la vita della Turrisi-Colonna (1822-48), palermitana, assai cólta ammiratrice dei poeti moderni e specialmente del Byron e del Leopardi, spentasi a 26 anni e da pochi mesi sposa al letterato e poeta Giuseppe de Spuches. Le sue *Liriche* (1846) cantano gli affetti familiari, la natura, e la patria, l'Italia, e la Sicilia in particolare, che essa, con gli altri poeti patriottici siciliani, avrebbe voluto liberata dall'esoso giogo dei Borboni.

III.

1. L'epopea si manifesta principalmente in questo periodo, sotto la nuova forma di poemetti, che, per lo stile, per la materia, per la loro brevità e per il loro vivo movimento d'affetti, furon detti epico-lirici, ma che, pel soggetto, sempre storico e contemporaneo (specialmente i grandi avvenimenti, di cui fu scena l'Italia o l'Europa, durante o dopo la rivoluzione francese e sotto l'impero napoleonico), appartengono al genere narrativo. Questo nuovo genere di poesia epico-lirica, caduto poi in abbandono sul principio del secolo XIX, e che abbiam già veduto adoperato dai poeti patriottici con prevalenza dell'elemento lirico (v. a p. 658), fu per la prima volta introdotto nella letteratura italiana da due opere poetiche, che al loro apparire, nella seconda metà del Settecento, destarono molto rumore ed ebbero una grandissima influenza sugli scrittori e sulla cultura italiana di questo periodo.

I «Ossian» di M. Cesarotti

Quel nucleo di leggende celtiche, che il poeta scozzese Giacomo Macpherson, imitatore del Milton, del Thompson e del Young, rimaneggiò e spacciò come traduzione sua in prosa de' canti di Ossian, guerriero e poeta scozzese (Oisin, figliuolo di Finn, fu invece irlandese) del secolo III dopo Cristo, avea destato immenso entusiasmo, come in tutta Europa, anche in Italia. Qui, di fatto, fu eseguita la prima e la miglior traduzione di quei canti l'anno istesso, in cui furon pubblicati dal Macpherson (1761), da un giovane padovano, Melchiorre Cesarotti (1730-1808: v. la fig. a p. 669), assai versato nelle lingue e letterature classiche e moderne, e precettore di casa Grimani in Venezia. Un cólto gentiluomo inglese, Carlo Sackville, traducendogliene in italiano alcuni brani, lo avea invogliato a fare e, due anni dopo, a pubblicare (1763) di quei poemetti, sino allora editi, una versione in versi sciolti intramezzati da strofe liriche: gli sciolti riuscirono vigorosi, sonanti e opportunamente spezzati, e serviron poi, come abbiam detto, all'Alfieri quale modello del suo verso tragico (p. 577). Ad una seconda edizione (1772), rifatta ed accresciuta di nuovi canti del bardo scozzese, pubblicati due anni dopo i primi (1763), ne successero altre, e l'Italia fu piena di *Ossian* e del Cesarotti. Quasi tutt'i

poeti lirici di questo periodo (come quelli di tutta l'Europa), ed in ispecie il Monti, il Foscolo, il Pindemonte, risentirono l'efficacia di quel sentimentalismo e di quella malinconia, che spirano gli eroi e le eroine ossianesche (v. la fig. a p. 670).

Fig. 141. — Melchiorre Cesarotti. Dal un disegno di Matteini, incisione di F. Rosaspina, pubbl. nelle *Opere di M. C.*, Pisa, 1880.

" Quella poesia, dove le imprese eroiche s'alternavano alle sventure, agli amori, e le effusioni liriche alla narrazione epica, trasportava le fantasie lontano lontano in un mondo ignoto, nelle foreste caledonie rabbuffate dai venti, alle rupi brulle sbattute dall'oceano infinito, tra le fumide nebbie del nord, tra le procelle spaventose, nel silenzio misterioso delle notti freddamente illuminate dalla luna „ (V. Rossi).

Le *Visioni* di A. Varano.

2. Maggiore influenza, ma limitata soltanto ai poemi narrativi, ebbe la seconda delle due opere poetiche, cui abbiamo ora accennato: le dodici *Visioni*, composte verso la metà del secolo XVIII, e pubblicate dopo la morte dell'autore (1789), dal ferrarese Alfonso Varano (1705-88), che abbiam già ricordato fra i tragici del periodo della decadenza (v. p. 500). In quei componimenti, scritti in terza rima, come la grande visione dantesca, che fu lor modello, il Varano avea voluto provare al Voltaire non vera la sua massima *(Siècle de Louis XIV)*, che " i soggetti del cristianesimo fossero meno adatti alla poesia che quelli del paganesimo, la cui mitologia, quanto dilettevole altrettanto falsa, animava tutta la Natura „. Le *Visioni* trattano di temi essenzialmente religiosi, morali, teologici: piangono la morte d'illustri personaggi (Enrichetta di Borbone, figlia di Luigi XV; Marianna d'Austria, l'imperatore Francesco); descrivono grandi fatti (la vittoria dell'imperatrice Maria Teresa sull'esercito prussiano [1757]), qualche pubblica calamità (il terremoto di Lisbona [1755], la peste di Messina [1745]), ecc. Il poeta, adoprando immagini e finzioni bibliche e dantesche, canta di essere stato guidato o portato in cielo da angeli a vedere i terribili effetti dell'ira di Dio in

questo mondo e nell'altro. Le *Visioni*, spesso troppo teologiche, oscure, monotone e pedestri, di veramente dantesco hanno, oltre qualche locuzione e pensiero, soltanto la forma metrica e la forma poetica, cioè la visione: la quale, però, se in Dante è vera credenza del tempo, nel Varano riesce un mero giuoco della fantasia. Le *Visioni* e l'*Ossian* allontanarono gl'Italiani dalla molle e vuota poesia arcadica e mitologica, e li richiamarono, non che allo studio di Dante, ad una poesia più seria, più riflessiva, più robusta: parvero perciò un prodigio. Il Varano che volle provare se si potesse " parlare in poesia senza attingere le idee alle false o impure sorgenti delle gentilesche deità „, fu precursore dello Chateaubriand e dei romantici.

Fig. 145. - Illustrazione dei *Poemetti* di Ossian, tradotti da M. Cesarotti. Da un'incisione di A. Baratti, edita nelle *Poesie di O., trad. da M. C.* Padova, 1772.

Antichi Poemetti di V. Monti.

3. Il Monti (v. a p. 582) che lodò le *Visioni* del suo concittadino come " uno dei monumenti più preziosi della nostra gloria poetica „, collocandone l'autore (" il gran Varano „) accanto a Shakespeare, fu il primo e il più tenace dei molti imitatori ch'ebbero quei componimenti molto enfatici, poco ispirati, e, nella forma frugoneggiante, duri e stentati. Il Monti dovè conoscere manoscritta l'opera del Varano, perchè la imitò nella sua *Visione d'Ezechiello*, in lode del predicatore Francesco Zannotti, ed in altri poemetti giovanili, nello stesso metro, scritti a Ferrara e a Roma sul principio della sua dimora, nel 1776, 1779 e 1780, quando le *Visioni* del suo predecessore non erano ancora state pubblicate. Simili a questi primi poemetti, per la forma metrica e poetica, furono quasi tutt'i successivi composti dal Monti; come la *Bellezza dell'Universo* (1781), che, scritta, in un sol canto, per le nozze del suo signore, il duca Luigi Braschi, con Costanza Falconieri, fu definita " una pagina della storia della natura „ e mostrata un'imitazione della storia della creazione che l'angelo fa a Adamo nel *Paradiso Perduto* del Milton (Zumbini); e il *Pellegrino apostolico* (1782), composto in lode di Pio VI, quando si recò a Vienna presso l'imperatore Giuseppe II, per persuaderlo a non levar via, nelle sue riforme, anche i privilegi ecclesiastici.

Il Monti, dotato di un'immaginazione vivacissima e mobilissima ad ogni impulso che le venisse dal mondo esterno, fu spinto a scriver codesti e i successivi suoi poemetti dagli avvenimenti politici contemporanei, che furono una maravigliosa epopea essi stessi. Il governo del Terrore, in cui s'era trasformata la rivoluzione francese, sbigottì, con tutto il mondo, anche il poeta che, trovandosi in Roma e nella corte pontificia, lo giudicò ancora più crudele e nefando. Perciò, quando, pochi giorni avanti la decapitazione di Luigi XVI, il francese Ugo Basville, venuto da Napoli, ov'era segretario di legazione del suo governo, a Roma,

per propagarvi le idee rivoluzionarie, ed eccitare il popolo contro la religione ed il papa, fu ucciso la notte del 13 gennaio 1793 dalla plebaglia, il Monti prese a scrivere, in pochi mesi, la sua famosa cantica *In morte di Ugo Bassville* (1793), detta comunemente *Bassvilliana*, ma non compiuta, in quattro canti, in terza rima.

> Egli immaginò che il Bassville, morendo, si rivolgesse a Dio, pentito, e che Dio, accogliendo la sua preghiera decreti che l'anima di lui non debba salire al paradiso, finchè non abbia assistito a tutt'i delitti che la Francia commetteva allora per le sue massime rivoluzionarie, propugnate anche dallo stesso Bassville, nonchè alla vendetta celeste che si sarebbe effettuata con le armi dell'Europa collegata contro quella nazione.

Se non che, la Francia vinse la coalizione europea, e perciò il poema non fu continuato, come poi quasi tutt'i poemi del Monti. Già nei famosi suoi sonetti sulla morte di Giuda (v. a p. 648), ed ora anche nella *Bassvilliana* il Monti imitò il *Messia* del Klopstock, e propriamente nella condanna che Giuda riceve dall'Eterno: che, cioè, prima di esser menato all'inferno, debba assistere alla morte del Redentore e vedere il regno della beatitudine. Adattando, però, " le grandi forme e il grande spettacolo ideati dal poeta tedesco per la passione dell'Uomo Dio „ al supplizio di Luigi XVI, il Monti venne a creare una visibile sproporzione tra le immagini e il soggetto. Nel rappresentare poi i fatti contemporanei, egli tenne presente Dante, appropriandosene, oltre la forma metrica e letteraria, " quella rampogna inarrivabilmente gagliarda, talvolta crudele e quasi selvaggia, e quella parola che spesso è tuono „ (Zumbini). E per la *Bassvilliana*, che fece epoca nella letteratura italiana ed ebbe un numero considerevole di imitatori, il Monti fu chiamato dai contemporanei " Dante redivivo „ e " ingentilito „; e finanche dal Manzoni, nel 1828, veniva salutato com'erede del " cuore di Dante „.

Avea intanto in quell'anno istesso pubblicato a Roma un altro poemetto, la *Musogonia* (1793), di soggetto classico, in due canti (non compiuto), in ottava rima, dove celebrava l'origine delle Muse e la loro assunzione in cielo, e " si proponeva (seguendo il concetto del Gray nel *Progress of the Poesy*, come poi il Foscolo ed il Manzoni nelle *Grazie* e nell'*Urania*) di ricondurle in terra a beneficare il genere umano, col trarre gli uomini dalla vita selvaggia, congregandoli in società, e insegnando loro le virtù, la giustizia, tutte le arti e tutte le scienze „; ma non ne fece più niente. Più tardi ristampò quel poemetto (1797), riducendolo ad un solo canto, e sostituendo all'elogio dell'imperatore Francesco II di Austria, quello del generale Bonaparte e dell'Italia. Il Bonaparte, in quell'anno, con le armi francesi andava abbattendo i vecchi governi in Italia e diffondendo per essa le nuove idee rivoluzionarie, che aveano, già fin dalla sua dimora in Roma, attirata la segreta simpatia del Monti: il quale, non appena ebbe stretto amicizia col francese Marmont, aiutante di campo del Bonaparte, venuto a Roma per abboccarsi col papa, avea abbandonata quella città e se n'era andato con lui a Firenze e a Bologna, sede della repubblica cispadana. Fu allora che, insieme col rifacimento della *Musogonia*, pubblicò altre tre belle cantiche (1797), il *Fanatismo*, la *Superstizione*, il *Pericolo*, di un sol canto ciascuna, e in terza rima, ove son espresse, col solito splendore di poesia e con calore e impeto giovanile, le idee più ardite ch'egli abbia mai avute.

> Nelle prime due malediva la Chiesa cattolica come avversaria di ogni bene, come

un potere mostruoso, e la coalizione dei re che la difendevano; nella terza, ammoniva la Francia a salvare, con la concordia, se stessa e l'Italia dalla certa schiavitù.

Col *Prometeo* (1797), in 4 canti (l'ultimo frammentario) e in versi sciolti, una delle sue più belle opere per l'arte e pel concetto, dedicata " al cittadino Napoleone Bonaparte, comandante supremo dell'armata d'Italia „, egli apre la serie dei suoi così detti " poemi napoleonici „.

Rivestendo coi simboli dell'antica mitologia un concetto tutto moderno, in Prometeo egli adombra Napoleone che abbatteva il dispotismo dei suoi tempi, come il Titano quello di Giove. Anche in esso il Monti si giovò del *Paradiso Perduto* del Milton. Il suo Prometeo che vede la futura infelicità degli uomini sino al Bonaparte che viene a liberarneli (c. I), non è altro che l'Adamo del Milton, condotto dall'arcangelo Michele a vedere in ispirito le generazioni future sino al Redentore.

Il distacco fra queste idee e quelle manifestate nella *Bassvilliana* era enorme: e di ciò si servirono gli avversari del Monti, letteratucoli invidiosi, e specialmente il romano Francesco Gianni (1750-1822). Nato da genitori lombardi e piemontesi, già sarto, poi il più famoso improvvisatore del tempo, scappato da Roma a Milano, divenuto qui un personaggio autorevole e membro del Consiglio legislativo, e geloso della crescente celebrità del Monti, in cui vedeva un rivale, gli rinfacciò la *Bassvilliana*, aizzandogli contro i demagoghi milanesi. A nulla giovò che il Monti, nella *Superstizione*, avesse confessato di aver scritto la *Bassvilliana*, perchè non avea avuto il coraggio di fuggire da Roma, come avrebbe dovuto fare quale amico del Bassville:

Peccò la lingua, ma fu casto il core;
E fu il peccar necessità; chè chiusa
Ogni via di salute avea terrore.

Oh cara dell'amico ombra delusa!
Oh cener sacro di Bassvìl trafitto!
Fate, voi fate dell'error la scusa.

A nulla giovò che, in una lettera all'esule calabrese Francesco Salfi (1759-1832), letterato e giornalista, che lo avea maltrattato nel suo giornale *Il Termometro politico*, il Monti ripudiasse quel poema, dicendolo una " miserabile rapsodia „. La *Bassvilliana*, in quell'anno istesso, fu bruciata nella piazza del Duomo. Fu allora che il giovinetto Foscolo, non ancor ventenne, si levò, come dicemmo, a difenderlo con l'*Esame delle accuse contro Vincenzo Monti* (1798), conchiudendo che la colpa dell'amico era la sua grandezza (" la gloria di lui è l'invidia altrui „). I suoi nemici giunsero perfino a far votare contro il Monti una legge, con la quale si escludeva da ogni pubblico ufficio chiunque avesse scritto libri ostili alla Rivoluzione, dal primo anno della Libertà (1792). Caduta la Cisalpina per le armi degli Austro-Russi, il Monti esulò in Francia, dove menò una vita assai disagiata. Dopo la battaglia di Marengo, ristabilitosi in Italia il regime repubblicano, nel principio del 1801 ritornò in patria, salutandola con la celebre ode: " Bella Italia, amate sponde ... Compose allora un altro poema, contro " i pazzi demagoghi „ e gli " scaltri mercatanti di libertà „, che aveano tiranneggiata la Cisalpina.

La morte del ricordato poeta e scienziato Lorenzo Mascheroni (v. p. 638), avvenuta mentre ch'egli, col Monti, tornava dalla Francia (1801), dètte occasione a questa sua non men celebre cantica, *In morte di Lorenzo Mascheroni*, della perenne *Mascheroniana* (1801-2, 1835), in cinque canti, [illegible], ove il poeta [illegible] rappresentato

quale imagine del vero patriota, avverso egualmente alla tirannia principesca e alla popolare. Lo spirito del Mascheroni, volando al cielo, s'incontra e ragiona delle sventure d'Italia con tre illustri lombardi, morti di recente, Pietro Verri, Cesare Beccaria e Giuseppe Parini, il quale grandeggia in tutto il poema e ne forma quasi il protagonista. Nell'ultimo canto appare anche l'Ariosto che si lagna fieramente di destarsi fra il pianto di " sua gente oppressa ". All'imaginosa descrizione che l'autore dell'*Orlando* fa dei mali che afflissero la repubblica cisalpina per l'arroganza dei demagoghi, succede una stupenda descrizione dell'inondazione e di un turbine che avean devastate le campagne ferraresi.

Se nei precedenti poemetti il Monti fu dantesco solo nella forma, qui lo fu anche nella sostanza, perchè egli, componendo la *Mascheroniana*, ritraeva i sentimenti sdegnosi di un esule vilipeso e accusato molto simili a quelli che provò l'Alighieri, la cui invettiva, nell'episodio di Sordello, viene nel poema moderno più di una volta riprodotta. Migliore artisticamente della *Bassvilliana*, e migliore di tutte le opere del Monti, la *Mascheroniana* non ebbe ai suoi tempi la celebrità di quella.

Il Monti era stato sino allora professore di eloquenza e poesia nell'Università di Pavia (1802-4) e assessore per le lettere e le belle arti presso il Ministero dell'Interno: ma, tramutatasi, con Napoleone imperatore, la repubblica, già cisalpina poi italiana, in regno italico, egli fu nominato regio istoriografo onorario e poeta ufficiale, cumulando ai vecchi un nuovo e più pingue stipendio. D'allora in poi egli non ebbe altro pensiero che di celebrar Napoleone e i napoleonidi. Più celebri fra le sue poesie napoleoniche, scritte dal 1805 in poi, furono il *Beneficio* (1805), il *Bardo della Selva Nera* e la *Spada di Federigo II* (1806). Nel *Beneficio*, un sol canto in terza rima, egli descrisse l'Italia misera e oppressa, cui Dante consiglia di affidarsi interamente a Napoleone, continuando a riprodurre la visione del Varano, nonchè quelle delle *Notti romane*, romanzo storico di Alessandro Verri, di cui or ora ci occuperemo. Nel *Bardo della Selva Nera*, poemetto polimetro in sette canti (I-VI, 1806, VII, 1833), incompleto, ebbe l'occhio, invece, per la forma metrica e letteraria, ai poemetti or menzionati dell'*Ossian*, tradotti dal Cesarotti, giovandosi anche, per la finzione del vecchio bardo e delle sue profezie, del *Bardo* del Gray (1757), e forse anche dei ricordati *Barditi* del Klopstock (v. a p. 591). Il Monti, però, allontanandosi dai suoi predecessori che fanno parlare solo il loro bardo, canta anche in nome proprio, e fa che il suo bardo prenda parte ad una specie di romanzetto, collegato qui con la narrazione epica.

Egli immagina, dunque, che nel 1805 si trovi nella Selva Nera uno di quei bardi che, poeti e profeti, furon visti da Cesare e Lucano nel fondo della Germania. Questo bardo, Ullino, e la sua figliuola Malvina, dopo la battaglia di Albeck, tra Austriaci e Francesi, raccolgono nel campo un giovane ufficiale francese, Terigi. Condotto nella capanna e medicato da Malvina, che se ne innamora, egli racconta, magnificandole, le gesta di Napoleone nella spedizione d'Egitto, e gli avvenimenti del colpo di Stato (18 brumaio), e termina col persuadere il bardo, avverso a Napoleone come tedesco, dei vantaggi di un governo napoleonico. Il bardo, di fatto, profetizza l'assoluta monarchia del guerriero trionfante. Intanto il poeta finge che, dal suo rifugio sulla collina, Terigi possa veder cadere, in mano dei Francesi, Ulma (la cui presa ci celebra in nome proprio), e che, poi, raccontando il suo ritorno a casa,

dopo l'impresa di Egitto, trovi la madre morta, e che da questa gli venga in sogno predetta la vittoria di Marengo. Vera bellezza di questo poemetto sono le liriche imginose e forti, di genere ossianesco, come è pur ossianesco lo stile, che, timido e stravagante qua e là, ha vere e nuove bellezze.

In un brano del *Bardo* avea imitato il suo prediletto Shakespeare *(Troilo e Cressida)*; nel successivo poemetto, in un sol canto in ottave, su *La spada di Federico II* (1806), la quale (com'è noto) Napoleone, dopo la battaglia di Jena, inviò a Parigi in segno di trionfo, il Monti si ricordò di un altro luogo dello Shakespeare: e cioè della mano stringente un pugnale, che apparisce a Macbeth, mentre sta per uccidere Duncano. Egli immagina, di fatto, che una mano tutta gocciante di sangue afferri la spada del gran re prussiano, che Napoleone vuol togliere dalla tomba di Federigo, ch'egli si è recato a visitare. L'imperatore ricorda allora ch'egli impiegò sette giorni ad abbattere quel trono che Federigo avea fondato in sette anni, e la mano gli abbandona la spada. Mediocre nel concetto, nello stile e nella versificazione, questo poemetto dedicato alla " Grande Armata „, e celebrante la battaglia di Jena, non è che uno squarcio del *Bardo*, che il poeta avea smesso, poichè le vittorie napoleoniche, succedentisi troppo rapidamente, aveano di già invecchiato il disegno di quel poema. Un altro squarcio del *Bardo* è la *Palingenesi politica* (1809), che, dedicata a Giuseppe Napoleone, re della Spagna e delle Indie, è una nuova visione, anzi due, nella quale la credenza pitagorica della rigenerazione è allegorizzata nel riordinamento politico e morale dell'Europa sotto l'influenza del genio di Napoleone. Nella *Palingenesi* il Monti volle emulare un altro poema napoleonico del tempo, la *Pronèa* (1807), cioè la " Provvidenza „, in versi sciolti, del Cesarotti, che Napoleone aveva assai stimato come traduttore del suo preferito Ossian e che onorò e pensionò largamente perchè cantasse la sua glorificazione. Nella bassa adulazione la *Palingenesi* eguaglia la *Pronèa*, ma se questa trova una scusa nell'essere stata ordinata dall'imperatore, quella non ne ha alcuna. Alla *Palingenesi* Napoleone preferì il poema cesarottiano, che " tutto melodrammatiche cadenze, visioni e sentenze „ (come lo giudicò il Foscolo in un epigramma), fu ritenuto sin d'allora " opera stravagantissima, in cui i diversi modi di Lucano, d'Ossian e di Claudiano confondono il lettore, di già smarrito, negli intricati labirinti di metafisiche e teologiche allegorie „ (Foscolo).

Con la *Palingenesi* si chiude l'epopea napoleonica del Monti. Egli però, prima di morire, potè compiere un altro poemetto epico-idillico, incominciato fin dalla sua gioventù nella corte di Roma, la *Feroniade* (1784-1828), d'imitazione virgiliana, in tre canti, di squisiti e delicati versi sciolti. In esso, sotto l'immaginazione degli amori della ninfa Feronia (un antico fonte celebrato da Orazio) con Giove, celebrò il prosciugamento delle paludi Pontine, più volte tentato e allora promesso da Pio VI, e cantò nei numerosi episodi le antiche favole e leggende del Lazio a glorificare quella Roma e quell'Italia, ch'egli, in tutt'i suoi mutamenti, amò sempre di caldo e peronne amore.

La cantica politica, coltivata così bene dal Monti, fu adoperata poi da quasi tutti i poeti e verseggiatori del tempo: dai rammentati Francesco Gianni nel *Bonaparte in Italia* (3 canti, 1797) e Francesco Salfi nel *Bassville* (1798); da Giovanni Pindemonte nelle *Ombre napoletane* (1800), sulle vittime della Repubblica partenopea; dal Manzoni giovinetto nel *Trionfo della Libertà*

(1801), celebrante la pace di Luneville, per la quale eran create, attorno alla Francia, quattro repubbliche (Elvetica, Batava, Cisalpina e Ligure): dal trivigiano Antonio Gasparinetti (1777-1823) nell'*Apoteosi di Napoleone I imperatore e re* (1809): e da altri molti minori. Quetatasi, poi, l'Italia, durante la restaurazione, la cantica montiana fu adoperata negli argomenti morali dal tragico Giambattista Niccolini nella *Pietà* (1804-23), sul contagio e sur un'inondazione che afflissero Livorno nel 1804; dal rammentato genero del Monti, Giulio Perticari (v. p. 649), che ricorderemo meglio fra i critici, nella *Visione* per la nascita del re di Roma (1811) e nel *Prigioniero apostolico* (1814), pel ritorno di Pio VII dalla prigionia a Roma: dall'adolescente Giacomo Leopardi nell'*Appressamento della morte* (1816), in cinque canti, sul presentimento della sua prossima fine: dal romano Luigi Biondi (1776-1839), letterato, archeologo e traduttore di Tibullo, nelle cantiche sulla morte del Perticari, suo amico (1823), e di una sua nipotina, Giustina Bruni. Migliore di tutte queste ed altre molte imitazioni fu ritenuta quella del conte Giovanni Marchetti (1790-1852), nato in Sinigaglia, anche lirico gentile, sur *Una notte di Dante* (1838), del quale fu assai studioso, ove narra i colloquii avuti da Dante, nel monastero di Fonte Avellana, la notte del 2 maggio 1318, con frate Angiolini, rettore del monastero, e col celebre Castruccio Castracani.

Poemi e poemetti epici e quasi-epici classici.

4. Osservò giustamente il Manzoni che, nei tempi moderni, il poema veramente epico, che ha la sua base nel soprannaturale, non è più possibile. La sola forma della poesia narrativa che possa vivere nel nostro secolo è, di fatto, l'epopea mista o fantastica, come il *Don Juan* del Byron, o allegorica, come i *Paralipomeni* del Leopardi. Presenta appunto, in piccolo, l'imagine di un'epopea mista, il poemetto, in quattro canti in ottave, di Vittorio Alfieri, l'*Etruria vendicata* (1778), in cui "vi è l'elegia e la satira, la tragedia e la commedia„ (Carducci). Anche in esso l'Alfieri rappresenta quel medesimo ideale che informa la sua tragedia nei due caratteri del tiranno e del tirannicida, cioè Lorenzino dei Medici che uccide il cugino, il duca Alessandro dei Medici, tiranno di Firenze.

Un lungo e noioso poema epico, di genere classico, è la *Teseide* (1805), in venti canti in ottave, della lucchese Teresa Bandettini (1763-1837), famosa improvvisatrice, detta anche Amarilli Etrusca, incoronata da Napoleone e lodata dai più grandi scrittori contemporanei. Di simil genere sono ancora *Il Camillo o Veio conquistata* (1815), in 12 canti in versi sciolti, del celebre storico Carlo Botta, di cui or ora discorreremo; ma esso non è il solo poema su quell'eroe romano in questo periodo: la *Gerusalemme distrutta* (1816), che il rammentato Cesare Arici (v. p. 639) non condusse a compimento, pubblicando solo sei canti dei 24 promessi; l'*Italiade* (1819), in 12 canti in ottava rima, del ricordato poeta didascalico Angelo Maria Ricci (v. p. 639), sulla guerra di Carlo Magno contro Desiderio (l'istesso soggetto trattato poi dal Manzoni nell'*Adelchi* [1822], alludente alla fondazione del regno lombardo-veneto, contemporanea al ristabilimento del potere temporale dei papi); e il *San Benedetto* (1824), in 12 canti in ottave, dedicato a Pio VII che l'aveva proposto, dell'istesso autore; il *Cadmo* (1821) del toscano Pietro Bagnoli (1767-1847), di San Miniato; l'*Ipazia* (1827), una santa che coltivò la filosofia e le matematiche in Alessandria

e morì martire di Cristo, della poetessa piemontese Diodata Saluzzo (1774-1840), nata a Revello, lodata dai più grandi scrittori contemporanei, come il Manzoni: il *Colombo* (1846), in 8 libri in versi sciolti, del genovese Lorenzo Costa, sulla scoperta dell'America già cantata dagli epici seicentisti (v. a p. 441) e da altri contemporanei del Costa. Ma più di tutti questi aveva intanto levato grido un poema epico di uno dei principali romantici italiani, il milanese Tommaso Grossi (1790-1853), nato a Bellano sul Lago di Como, amico fraterno del Manzoni. Egli aveva amato molto nella sua giovinezza il Tasso; ma poi, dividendo l'avversione dell'amico per quel poeta, che i classicisti portavano a cielo, egli volle gareggiare con lui, e superarlo con una nuova *Gerusalemme*, cioè *I Lombardi alla prima crociata* (1821-26), in ottave. Intendeva con esso di mostrare che la scuola romantica poteva riuscire, nello sviluppo dei caratteri e nel ritrarre i fatti storici e i colori locali, più vera e più efficace del poeta della *Gerusalemme*. Ma i *Lombardi*, che mancano dell'eroico ed hanno, grottesco e ridicolo, il fantastico, introdottovi dal Grossi com'elemento necessario in un poema epico, riuscirono un abbozzo della *Gerusalemme*, di cui serbano (come tutte le cose del Grossi) pur moltissime tracce. In sostanza, essi non sono che una novella (quale l'autore l'avea concepita prima, ispirandosi all'*Ivanhoe* di W. Scott), affogata, però, in una larghissima cornice, formata dal fatto storico, che è ricavato dal Michaud *(Storia delle Crociate)* e dai cronisti della crociata.

> Cristiana, figliuola del lombardo Arvino, Giselda, i cui casi formano l'intreccio principale del poema, per voto materno avea seguito il padre nella crociata, ma, presa da' Musulmani e condotta ad Antiochia, vien rinchiusa nel serraglio, ove ama, riamata, Saladino, figlio del Sultano. Presa la città, e trovata e condotta da uno zio che andava in cerca di lei, al padre, ella fugge, raggiunge il principe, e si getta nelle sue braccia. Ma egli è ferito e muore; ed essa, ritrovata nuovamente dallo zio e condotta al campo, muore pur lei, di sete, credendosi dannata per aver amato un musulmano. Insomma, Giselda è riproduzione del Tancredi, o meglio l'Erminia della *Gerusalemme* alla rovescia: " questa convertita per amore alla fede cristiana, quella rinnegante la cristiana fede per amore „ (Cantù).

Il poema, tradotto in latino, e scelto a soggetto dal Verdi per la nota sua opera musicale, fruttò al Grossi, per associazione, 30 mila lire; ma insieme acerbissime critiche, che nel 1838 lo decisero ad abbracciare la carriera del notariato. Questa gli concesse di passare agiatamente il resto della vita con la sua famigliuola nella propria villa di Treviglio ed a Milano, abbandonando definitivamente la letteratura, nella quale era già divenuto celebre, oltre che pel suo romanzo *(Marco Visconti)*, di cui parleremo, per le novelle poetiche la *Fuggitiva* (1816), l'*Ildegonda* (1820) e l'*Ulrico e Lida* (1837), genere letterario disseppellito da lui, che, come romantico, rimetteva di moda il Medio Evo.

La novella poetica romantica

5. La novella medievale, in quanto oscena e licenziosa, in questo periodo era stata riprodotta in ottava rima dal rammentato Casti (v. p. 635), che per le sue quarantotto *Novelle galanti* (1793), alcune delle quali ricavate dal Boccaccio e da Masuccio Salernitano, fu detto dal Parini " prete brutto, vecchio e puzzolente. Che per bizzarria dell'accidente dal nome del casato è detto casto „: e poi dal toscano Domenico Batacchi (1748-1805), o Tabacchi, come si chiamava,

nato a Pisa, nobile spiantato e vissuto poverissimo, nelle sue più licenziose *Novelle galanti del padre Atanasio da Verrocchio* (1800). Autore burlesco e satirico di un poema su la *Rete di Vulcano*, che ricorda lo *Scherno degli Dei* del Bracciolini (p. 451), e di un altro, perduto, su la *Pulcella di Montevarchi*, imitazione di quella del Voltaire, sur una donna che sollevò la plebe di Toscana nel 1800, il Batacchi ebbe la fortuna di interessare il Goethe che prendeva molto diletto alle sue *Novelle*. Il Grossi, invece, preferì la novella medievale amorosa e patetica, come se ne trovano anche nel Boccaccio (quelle di Ginevra, di Gerbino, ecc.), e nei poemi romanzeschi ed eroici italiani (p. es., quella di Olindo e Sofronia nella *Gerusalemme*), e la rinnovò a suo modo, purificandola e ringiovanendola, e facendone protagonista sempre il suo unico tipo preferito, una donna che muore consunta, dopo aver perduto il suo innamorato. Per questo egli fu detto " il poeta delle vergini morenti „.

Fig. 196. — Tommaso Grossi. Dalla *Biobibliografia di T. G.* del Vismara. *Periodico della Società Storica Comense*, Milano, Carrara, 1886.

Il Grossi nella sua gioventù aveva poetato in dialetto milanese, seguendo il suo intimo amico, il Porta (v. a p. 626). Fra quelle poesie, oltre la *Prineide* (1815), satira politica del governo austriaco allora ripristinato a Milano, fatta dall'ombra del Prina, ministro del Regno italico, assassinato dalla plebaglia milanese (1813), s'era specialmente fatta notare la rammentata sua novella poetica, la *Fuggitiva* (1816), in sesta rima, che per la sua ineffabile mestizia ebbe molta popolarità, e persuase il Grossi a tradurla in italiano, in ottava rima.

> Una giovane, travestita da soldato, segue il fratello nella spedizione napoleonica contro la Russia, per accompagnarvi l'amante appartenente pure alla grande armata; ma, uccisi, nella battaglia della Moscowa, il fratello e l'innamorato, ella è riportata in patria, ove, languendo di consunzione, narra alla madre quello che vide e pati.

Alla *Fuggitiva*, in cui è pur ritratta qualche volta, con arte sbiadita, una realtà straordinaria e truce (l'innamorato moribondo, sul campo di battaglia, ha la faccia insozzata da un cadavere e il petto gli è lambito da una cagna!), il Grossi fece succedere l'*Ildegonda* (1820), divisa in quattro parti, in ottave.

> Una giovinetta milanese, innamorata di un giovane suo compaesano, vien rinchiusa in un monastero dal padre, che le contrasta quel matrimonio, perchè l'aveva destinata ad un gentiluomo romano. Qui, soggiacendo alle sevizie dell'abbadessa, impazza, e

poi, consunta, ma rinsavita e amante senza speranza, muore, abbandonata da' suoi e piena di rimorsi, perchè il suo amante era stato condannato com'eretico.

Benchè alquanto monotona, l'*Ildegonda* per la concezione originale e per l'arte con cui sono lavorate le ottave è la migliore delle opere poetiche del Grossi: " il solo fiore romantico che abbia l'Italia, mentre di racconti fantastici è tanto ricca la Germania „ (De Sanctis). Nell'ultima novella, artisticamente più scadente, l'*Ulrico e Lida* (1837), in sei canti in ottava rima, immaginata nella sua giovinezza, il Grossi, accortosi che l'elemento fantastico, introdotto da lui, stava a disagio nella poesia italiana, e produceva (invece del terrore) il ridicolo e il grottesco, passò ad una maniera più affettuosa e naturale.

Lida ama, riamata, Ulrico, prigioniero del fratello di lei, durante la guerra tra Milanesi e Comaschi del 1118 e 1128. Conchiusa la pace, Ulrico chiede e ottiene la mano di Lida, ma, recatosi a darne avviso ai suoi, non ritorna più, perchè impeditogli dal padre. Intanto Lida, andata a Bellano, assiste ad un combattimento tra la flotta di Como e quella di Milano, nel quale Ulrico è fatto prigione insieme con una donna che Lida crede sua sposa, ma che gli è sorella. Lida, intanto, rapita dai prigionieri comaschi che fuggono da Bellano, è liberata da Ulrico, ma, sorpresi nella fuga, ella, per riparare col suo corpo l'amante, è ferita; poi, moribonda, lo sposa e muore contenta.

Le patetiche novelle del Grossi commossero tutta Italia. L'*Ildegonda* " fece piangere e perciò guadagnare al Grossi gran numero di fautori e tutto il bel sesso: s'usarono vestiti e cappellini 'all'Ildegonda'; stampata e ristampata, introdusse di moda nella letteratura la malinconia, in opposizione alla splendida esultanza della scuola del Monti; ed il Grossi divenne il tipo della letteratura affettuosa „ (Cantù). Si capisce perciò che quelle sue novelle poetiche trovassero subito numerosi imitatori.

Contemporaneamente al Grossi, scriveva qualche novella medievale il Berchet (v. p. 656), come il *Cavalier Bruno*, interrotta; ma il primo, per tempo e per merito, di tutti quest'imitatori si può dire il toscano Bartolomeo Sestini (1792-1822), nato a Santo Mato (Pistoja), che come improvvisatore girò tutta l'Italia, e, quale carbonaro, fu imprigionato a Palermo (1819); caduto poi in sospetto del governo austriaco a Milano (1821) e poco sicuro a Roma, nel 1822 esulò in Francia, ove morì successore del Gianni. La sua *Pia dei Tolomei* (1822), in quattro canti in ottave, è la pietosa istoria, accennata da Dante (*Purg.* VII), della senese che fu uccisa, in un castello della Maremma, dal marito o geloso o desideroso di sposare altra più ricca e più bella, ma che il Sestini immagina, secondo la maniera del Grossi, consunta dalla malaria. Per l'intreccio felice, per i teneri e malinconici sentimenti, per facilità ed eleganza semplice e paesana, la *Pia* è uno dei più bei poemetti in questo genere. Il ricordato Giovanni Torti (v. a p. 619) scrisse anche lui una novella poetica, *La torre di Capua* (1829), in otto canti in ottava rima, ove racconta i casi di una Matilde, scampata alle insidie di Cesare Borgia.

Ma contrasta in certo modo al Grossi il merito di aver primo messo in voga questo genere, oltre Ippolito Pindemonte che fin dal 1792 avea pubblicato quella novella su *Antonio Foscarini e Teresa Contarini*, in ottave, che poi dètte argomento, come abbiam visto, alla tragedia omonima del Niccolini (p. 601), il

Pellico con le sue *Cantiche* (1837), che sono appunto delle novelle poetiche, scritte però in versi sciolti. Nella prefazione ad esse egli afferma di averci lavorato sù appunto nei primi anni della sua dimora a Milano (1815), quando col Foscolo si era proposto di rappresentare la vita medievale, questi con una serie di tragedie (prima la *Ricciarda*), e lui con delle poesie narrative. Le prime di esse composte allora, eran piaciute così al Foscolo che al Monti e al Byron: ma andarono perdute, ed il Pellico le dovè rifare in numero di dodici (*Tancreda, Rosilde, Eligi e Valafrido, Adello, Engilde, Rafaella, Ebelino, Ildegarde, I Salazzesi, Aroldo e Clara, Roccello, La morte di Dante*), tra il 1830 fin verso alla metà del '37, con lo stesso intendimento del Foscolo, che amava quei soggetti medievali, ma li voleva trattati "con gusto severo, e non con quelle soverchie licenze d'invenzione e di stile, che taluno della scuola romantica v'andava introducendo „. Le prime quattro, scritte durante la sua prigionia a Venezia (1821), e la quinta, fatta di poi, egli le immaginò cantate da un trovatore saluzzese del secolo duodecimo; nelle altre, poi, per censure fattegliene, smise questa finzione.

Con una novella poetica sul genere di quelle del Grossi e del Pellico (del quale mantiene pure il metro), comincia la fama di uno dei più celebri e popolari poeti italiani moderni: l'*Edmenegarda* (1841), scritta in cinque canti in versi sciolti, a ventisei anni, da Giovanni Prati (1815-84), nato a Dasindo nel Trentino.

> Edmenegarda, moglie virtuosa, sedotta da un volgare seduttore, fugge la casa maritale, ma poco appresso è abbandonata dall'amante, che ha sciupato tutto il suo nel giuoco. Ritorna al marito, ma è respinta, e, dopo di aver meditato il suicidio, si ricovera in un convento.

Fondata sur un fatto realmente accaduto a Venezia verso il 1839 alla sorella del futuro dittatore nel '48, Daniele Manin, l'*Edmenegarda* si discosta dalle novelle poetiche della scuola romantica, perchè ritrae non la vita medievale con le sue fantasticherie e sentimentalità e con intenti religiosi e morali, ma la vita moderna reale con le sue crude situazioni e mostruosità sociali e morali, senza altri intenti che artistici. Con ciò il Prati si accostava di più alla forma che il Byron avea dato alla novella poetica, dando a questa uno svolgimento più largo e più libero, e contemperando il tono nobile e il familiare, l'umile e l'alto, e il drammatico con l'elemento narrativo e lirico. Prevale però quest'ultimo, essendo il Prati un poeta essenzialmente lirico; ma, rappresentando egli quell'episodio della vita reale con tono di commozione profonda e con i colori i più seducenti di una assai ricca tavolozza, raccolse una popolarità che forse non s'aspettava. Nelle successive sue novelle poetiche, che ricorderemo parlando della letteratura contemporanea, il Prati non raggiunse il successo della prima.

La novella poetica era stata anche coltivata nel mezzogiorno d'Italia, e principalmente in Calabria, sotto l'influenza complessiva del Byron, del Grossi e del Prati. Il calabrese Giuseppe Campagna (1799-1868), ispirandosi all'*Ildegonda* del Grossi, cantò nell'*Abate Gioacchino* (1829), nel classico metro della terza rima, il rimorso di una moglie, che, facendo vendicare la morte del marito uccisole sul figlio dell'uccisore da due suoi figliuoli, perde questi, perchè uno di essi trafigge per errore l'altro e poi muor di dolore. Il pugliese Saverio Baldacchini (1800-1879), nato a Barletta e traduttore del Byron e dello Shelley, nel *Claudio Varini o l'artista* (1846) espose le sue teoriche artistiche, narrando la con-

versione di quel pittore senese del Cinquecento, che, abbandonata la patria e l'arte italiana, se n'era andato in Isvizzera e in Francia. Ivi, seguendo un'altra maniera, e divenuto anche malvagio e giocatore, dipingeva il laido, il brutto, l'osceno; ma poi, ritornato in Italia, alla vista della madre morente, si riconverte all'arte italiana e muore per l'ardore posto nello studio. Un altro calabrese, patriota ed esule, Domenico Mauro (1812-72), nell'*Errico* (1845) cantò, in versi sciolti, un'altra simile vendetta: un marito crede di aver ucciso il seduttore della moglie, si fa brigante, e muore, dopo aver perdonato al suo nemico, il quale è poi ucciso dai briganti, perchè ritenuto autore della morte del lor capo. Un terzo calabrese, Vincenzo Padula (1819-1893), nato ad Acri (Cosenza), rappresentò nel *Valentino* (1845), in ottave, un'altra più truce di queste tragiche scene della vita della Calabria: un giovane, inconsciamente incestuoso con la madre, si fa brigante, e innamoratosi della propria sorella, amante di un altro, uccide questa e il padre. Lo stesso poeta aveva precedentemente cantato nel *Monastero di Sambucina* (1842), anche in ottave che ricordano le ariostesche, sotto l'ispirazione del Grossi, la storia di una fanciulla, la quale, nata nel monastero da una monaca dissoluta, passa la sua breve vita innocente nell'ignoranza della sua origine e del mondo, aspirando soltanto al cielo.

La ballata romantica.

Anche al genere narrativo appartiene la ballata epica romantica, nuovo genere di poesia, in metri facili e brevi, venuto di moda nei primi decenni del secolo XIX. Con esso si rappresentò fantasticamente e oggettivamente tradizioni e leggende popolari specialmente medievali. La ballata romantica fu introdotta in Italia, sotto il nome di " romanza „, dal Berchet (v. p. 658), ad imitazione di quelle del Bürger che con le sue ballate (specialmente note in Italia l'*Eleonora* e *Il Cacciatore feroce*) aveva trapiantata in Germania l'antica ballata inglese. Ma le " romanze „ del Berchet, pel loro contenuto politico, sono più liriche che epiche, e poco assomigliano alla ballata romantica d'indole narrativa, quale fu ripresa e perfezionata in Germania dal Goethe, dallo Schiller e dall'Uhland, e in Francia da Vittor Hugo. A queste, e specialmente all'Hugo, si avvicina il veneziano Luigi Carrèr (1801-50), che abbiam rammentato fra gli scrittori di sermoni (v. p. 610). Le sue numerose *Ballate*, scritte fra il 1831 ed il '45, hanno un carattere spiccatamente narrativo, epico-drammatico, ma in generale mostrano una gran disuguaglianza sia nell'ispirazione che nella forma. Più belle di tutte: *Il Saltano* (1831), *La Sposa dell'Adriatico* (1834), *Il Cavallo d'Estremadura* (1837). Più fecondo scrittore di ballate fu anche il ricordato Giovanni Prati (v. p. 678), che le compose specialmente fra il 1836 ed il '56. Anch'egli, come il Carrèr, imitò più l'Hugo che i Tedeschi, ma rese quel genere più immaginoso e fantastico. Più popolari fra le sue ballate furono il *Conte Rosso* (1843) e il *Galoppo notturno* (1844). Fra i ballatisti minori si annoverano, dal 1824 al 1850, Samuele Biava (1792-1870), di Vercurago nel Bergamasco, e Francesco dall'Ongaro (1808-73), che ricorderemo altrove: nelle loro ballate narrative il primo imita quelle di W. Scott, il secondo quelle del Goethe.

3. La Prosa.

I. **Il romanzo e la novella.** — 1. Romanzieri del settecento: P. Chiari, A. Verri, U. Foscolo e V. Cuoco. — 2. I *Promessi Sposi* di A. Manzoni. — 3. Scuola del Manzoni: T. Grossi, C. Cantù, G. Carcano. — 4. I romanzi storico-politici di M. d'Azeglio, F. D. Guerrazzi e A. Bresciani. — 5. Le novelle.

II. **La storia e le relazioni di viaggi.** — 1. C. Denina, P. Verri, V. Cuoco, P. Colletta, ecc. — 2. C. Botta. — 3. La scuola storica neoguelfa: C. Troya, C. Cantù, ecc. — 4. Descrizioni di viaggi.

III. **Storia e critica letteraria e storia delle arti belle.** — 1. G. Tiraboschi, S. Bettinelli, G. Gozzi, G. Baretti, U. Foscolo. — 2. La critica dei romantici. — 3. La questione della lingua ed A. Manzoni; V. Monti ed i puristi. — 4. Storici delle belle arti.

IV. **Biografie e memorie, elogi e scritti politici.** — 1. Biografie e autobiografie: le *Mie prigioni* di S. Pellico ecc. — 2. Elogi e panegirici: P. Giordani. — 3. Scrittori politici: V. Gioberti, C. Balbo, M. d'Azeglio e G. Mazzini.

V. **Trattati e dialoghi economici, filosofici e morali.** — 1. Gli economisti ed enciclopedisti. — 2. La filosofia sensista straniera ed A. Rosmini. — 3. Le *Operette morali* di G. Leopardi.

I.

Finchè rimase estranea al movimento letterario delle altre nazioni europee, l'Italia, in questo periodo, non ebbe dei veri e proprî romanzi. Questi fioccarono, invece, quando pervennero fra noi i romanzi inglesi (tradotti in francese o in italiano) del De Foë, del Richardson, del Fielding, dello Swift, ed i francesi del Marivaux, del Prévost e d'altri minori.

Romanzieri del Sett.to

1. Il merito di aver fatto risorgere il romanzo in Italia nel secolo XVIII, dopo mezzo secolo ch'era caduto in disuso (p. 529), spetta all'abate Pietro Chiari, il noto rivale del Goldoni (p. 562), autore di qualche centinaio di romanzi, esotici e d'avventura, tradotti, imitati, raffazzonati su quelli degli stranieri. Tra essi più celebri la *Filosofessa italiana* (1753), la *Ballerina onorata* (1754), la *Giuocatrice di lotto* (1755), la *Bella Pellegrina* (1759), ecc. Finì poi imitatore esagerato e prolisso del Richardson, riproducendo le Pamele e le Clarisse in altri suoi grossi romanzi (*La viaggiatrice ossia le avventure di madamigella C. B. scritte da lei medesima*, 1761; *L'amante incognita ossia le avventure di una principessa svedese*, 1765; *La vedova di quattro mariti ossia Memorie della baronessa N. N. narrate da lei medesima*, 1771 e che, pieni di stranissime avventure e scritti in uno stile gonfio, affettato e cascante, ebbero una gran voga, non ostante che uomini come i due Gozzi ed il Goldoni li mettessero in ridicolo.

Il primo a dare in questo periodo una specie di romanzo più o meno originale fu il milanese Alessandro Verri (1741-1816), fratello di Pietro e compagno del Beccaria (i noti economisti, di cui parleremo or ora), insieme al quale e da solo stette a Parigi e in Inghilterra, stabilendosi poi definitivamente a Roma. La classica bellezza dell'eterna città gl'ispirò quasi tutt'e tre i suoi romanzi storici, di soggetto classico: *Le avventure di Saffo* (1780), ch'ei finse tradotte da un originale greco, allora scoperto; *Le Notti romane al sepolcro degli Scipioni* (1792); e *La Vita di Erostrato* (1815), cominciata sin dal 1793 e pur finta traduzione dal greco di Dinarco d'Epidauro. Tradotte in tutte le lingue d'Europa, ebbero più fama le *Notti*, che, da tre, quant'erano nella prima edizione, furono raddoppiate a sei nella seconda (1804). Imitando le visioni notturne delle rammentate *Notti* del Young, il Verri nelle *Notti romane* sostituì ai pensieri contemplativi del poeta inglese un ordine di pensieri essenzialmente storici o civili, e, facendo un parallelo tra la civiltà pagana e la cristiana, finì per dare tutto il vantaggio a quest'ultima, perchè nel suo seno si era compiuto l'umano progresso. Con tutto che non contengano altro che discussioni oratorie, e sieno scritte, non senza una certa vivezza e sensibilità, in uno stile gonfio e artificioso, piacquero molto in Italia, ov'esse ebbero più di cinquanta edizioni, e influiron non poco sugli scrittori contemporanei, quali, per esempio, il Monti e il Pindemonte.

Romanzo allegorico, come in qualche luogo l'*Erostrato* del Verri (che si disse allusivo a Napoleone I), era già stato l'*Abaritte* (1790) d'Ippolito Pindemonte (v. a p. 652). Esso riguarda gli avvenimenti della rivoluzione francese: ed è in generale una satira delle condizioni politiche de' principali stati europei di allora, incorniciata in un piccolo romanzetto d'amore. La moralità dell'*Abaritte* somiglia a quella del *Candido* di Voltaire: che a questo mondo tutto succeda per il meglio. Conchiude però che l'Italia, in confronto delle altre nazioni, non merita tutto il disprezzo, di cui è fatta segno, perchè ha ancora energie e virtù ignote alle altre nazioni e da esse nulla ha da imparare (Marchesi). Scritto, dopo i suoi viaggi in Francia e in Germania, a Marsiglia, fu per lo scopo, paragonato, in certo qual modo al *Rasselas* del Johnson (Foscolo); ma, eccetto che all'Alfieri e a qualche altro letterato contemporaneo, piacque pochissimo.

Vero e proprio romanzo di questo periodo sono, invece, le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), di Ugo Foscolo. Fin dal 1796, quando un suo amico studente, Girolamo Ortis, si era ucciso a Padova, il Foscolo aveva composto, con alcune lettere, dirette da lui ad una sua amante, Laura, un romanzetto amoroso, in forma epistolare, che dètte in parte alle stampe nel 1798 a Bologna. Ma, partito lui da quella città per l'entrata degli Austro-Russi, e rimastane interrotta la stampa, esso fu continuato e pubblicato, nell'anno seguente e nel 1801, da un Angelo Sassoli col titolo di *Vera storia di due amanti infelici* (1799), ripudiata dal Foscolo che nel 1802, sviluppandolo dal primo abbozzo *(Lettere a Laura)*, ne pubblicò il vero testo suo.

Il Foscolo finge che Lorenzo Alderani (Giambattista Niccolini, suo amico) pubblichi, dopo la morte di Jacopo Ortis, le lettere che questo suo compagno gli scrisse dagli 11 ottobre 1797 al 25 marzo 1799, riguardanti il suo amore infelice per una Teresa, figliuola del conte T. e promessa sposa di un Odoardo ch'ella non amava, ma che

deve sposare per ubbidire al padre. Jacopo che ha ottenuto da Teresa un solo bacio, insieme col giuramento ch'ella non sarà mai di lui, cerca di dimenticarla e s'allontana dai Colli Euganei, ove sta lei, anche per sottrarsi alla persecuzione dell'Austria che, padrona di Venezia, dopo il trattato di Campoformio (1797), lo sa repubblicano.

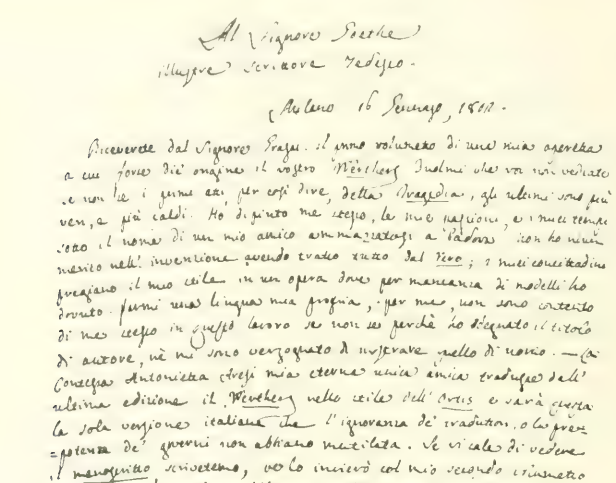


Fig. 147. Lettera di U. Foscolo al Goethe, del 16 gennaio 1802. Dall'originale, nell'archivio goethiano e schilleriano di Weimar (1).

Va vagando per l'Italia, ma sempre col pensiero fisso di dar termine alla sua passione e al dolore per la perdita della patria con la morte, che si dà, di fatto, con un pugnale, quando, ritornato sui Colli Euganei, trova Teresa maritata ed infelice, perchè lo ama.

(1) **Trascrizione del manoscritto:**

Al Signore Goethe
illuftre scrittore Tedefco.
Milano 16 Gennajo, 1802.

Riceverete dal Signore Gratsi il primo volumetto di una mia operetta a cui forse die' origine il voftro Werther. Duolmi che voi non vediate se non se i primi atti, per così dire, della Tragedia: gli ultimi sono più veri, e più caldi. Ho dipinto me stefso, le mie paſsioni, e i miei tempi sotto il nome di un mio amico ammazzatofi a Padova. Non ho niun merito nell'invenzione avendo tratto tutto dal vero; i miei concittadini pregiano il mio stile in un'opera dove per mancanza di modelli ho dovuto farmi una lingua mia propria: per me, non sono contento di me stefso in quefto lavoro se non se perchè ho sdegnato il titolo di autore, nè mi sono vergognato di moftrare quello di uomo. — La Contefsa Antonietta Arefi, mia eterna musa amica, tradusse dall'ultima edizione il Werther nello stile dell'Ortis: e sarà quefta la sola verfione italiana che l'ignoranza de' traduttori, o la prepotenza de' governi non abbiano mutilata. Se vi cale di vedere il manoscritto, scrivetemi: ve lo inviero col mio secondo volumetto tofto che quefto sarà pubblicato. — Vi auguro intanto ciò che invano spefso auguro a me stefso: due cofe infociabili, gloria, e tranquillità.

Ugo Foscolo.

Secondo la testimonianza del Foscolo, questo romanzo è " tutto tratto dal vero „. È assodato di fatto che nell'amore di Ortis per Teresa sieno adombrate le focose e violenti passioni che il Foscolo ebbe, oltre che per un'ignota Laura, per Teresa Pickler, la bella moglie del Monti, conosciuta da lui a Milano (1798), per Isabella Roncioni, giovinetta fidanzata ad altro e amata da lui a Firenze (1801), e per la contessa milanese Antonietta Fagnani-Arese (1802-3), per cui scrisse la citata ode *All'amica risanata*. Nella redazione primitiva del romanzo, però, sono unicamente ritratte le due prime passioni; mentre nella redazione definitiva tutt'e quattro son fuse assieme. L'*Ortis*, in tutt'e due le redazioni, s'ispira senza dubbio al *Werther* del Goethe, e lo confessò lo stesso autore che, inviandone con una lettera del 16 gennaio 1802 (v. la riproduzione a p. 682) all' " illustre scrittore Tedesco „ il primo volumetto, dichiarò che alla propria opera " forse diè origine „ il celebrato romanzo di lui, che " la contessa Antonietta Arese sua eterna unica amica „ gli aveva tradotto, dall'ultima edizione tedesca, " nello stile dell'*Ortis* „. Il Foscolo poi, quando scriveva la prima redazione, conosceva il *Werther* nelle traduzioni francesi ed italiane, contemporanee all'imitazioni fattene subito in Francia (la *Werthérie* di Pierre Perrin, le *Lettres de deux amants habitants de Lyon* del Léonard, onde il primo titolo dell'opera, ecc.), e si ispirò specialmente al sentimentalismo della *Nuova Eloisa* del Rousseau, che esercitava allora una grande influenza su tutta la letteratura europea, non esclusa la tedesca e quindi sull'istesso *Werther*. Il Foscolo però, esagerando i sentimenti del *Werther*, aggiunse alla passione amorosa, unica causa del suicidio del giovine tedesco, anche la passione politica, sicchè, distraendo in due diverse passioni l'animo del protagonista, diminuì l'effetto artistico (Mazzoni). La prosa dell'*Ortis* è robusta, vivace, spesso rozza, ma potente, efficace e sincera: prosa poetica. Tradotto in tutte le lingue europee, fu pubblicato 46 volte in italiano, ed ebbe grande efficacia sugli scrittori e la nazione italiana, specialmente nel rafforzarne, insieme coi *Sepolcri*, il sentimento patriottico, che si rivela in alcuni brani, assai belli e pieni di passione: come quello dell'incontro e del colloquio del protagonista col vecchio Parini, a Milano. Non meno belle le scene del bacio e dell'ultimo addio a Teresa, e qualche descrizione di paesaggio. Col Foscolo il romanzo italiano acquista dignità d'arte: d'ora in poi i più grandi nostri scrittori non isdegneranno di coltivare quel genere.

Rassomiglia ai romanzi del Verri, pel soggetto classico e in parte allegorico, il *Platone in Italia* (1804-6) dello storico meridionale Vincenzo Cuoco (1770-1823), nato a Civitacampomarano (Molise), che, avendo preso parte alla rivoluzione napoletana del 1799, al ritorno dei Borboni fu prima esiliato da Napoli, poi dal Regno. Anch'egli, come il Verri, finge di pubblicare il suo romanzo di su un manoscritto greco trovato e tradotto dall'avo suo nel 1774, mentre faceva scavare le fondamenta di una sua casa di campagna, nel luogo ove fu Eraclea

Nel *Platone*, ispirato senza dubbio dal *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* del Barthèlemy, è descritto un viaggio di Platone e del suo amico Cleobolo nella Magna Grecia, i quali vanno osservandone le istituzioni, le leggi, i costumi e le arti, e discutendo di sapienza e di politica con i personaggi principali di quella regione.

Scopo del Cuoco fu di allontanare gl'Italiani dall'imitazione degli stranieri, e d'invogliargli a ritornare al sapere e alle virtù dei loro remoti maggiori, che,

prima del fiorire di Roma, aveano insegnato civiltà al mondo. Sua intenzione era di fare un libro patriottico, e, di fatto, esso " parla finalmente agl'Italiani di una patria „ (Marchesi) ad essi, additando come causa della loro debolezza la disunione. Il Cuoco fu pensatore profondo e moderno; ma il suo libro non fu popolare, perchè poco erudito pe' dotti e troppo pel popolo, non interessò sì pel contenuto, pieno di discussioni e privo di azione, che per lo stile, scarsamente animato e alquanto declamatorio.

I *Promessi sposi* di A. Manzoni.

2. Come il Verri ed il Cuoco, anche Alessandro Manzoni immaginò di raffazzonare un vecchio manoscritto nel suo celebre romanzo *I Promessi sposi*, " storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta „, col quale volle dare all'Italia, come già la tragedia storica, anche il romanzo storico, secondo ch'era stato allora conformato dal suo fondatore Walter Scott. E come questi avea posto a base dei suoi romanzi la storia della sua Scozia, così il Manzoni fondò il suo sulla storia italiana, scegliendo (non senza un intento politico) una delle più triste epoche della soggezione straniera in Italia, quella degli Spagnuoli nel secolo XVII, contro cui abbiamo visto tanto inveire i grandi scrittori del Seicento. La storia della Lombardia, sua provincia natia, gli fornì il fondo del quadro, i grandi personaggi del romanzo, le condizioni sociali e politiche e i fatti d'ordine pubblico; inventati sono i personaggi umili con le particolarità che li riguardano più da vicino.

Renzo Tramaglino e Lucia Mondella, filatori di seta di un paesello presso Lecco, erano alla vigilia delle loro nozze, allorchè il prepotente signorotto del luogo, don Rodrigo, che in una scommessa avea giurato di possedere in pochi giorni quella giovine, per mezzo dei suoi *bravi* (servi armati) fa proibire al curato, don Abbondio, di sposare i due promessi. Renzo giunge a capire la ragione perchè don Abbondio vuol rimandare le nozze; ma, repressa la collera e sparsa la voce che il curato è ammalato, corre per consiglio al dottore Azzeccagarbugli, che lo manda via quando sa che si tratta di opporsi a don Rodrigo suo amico e protettore! La sposina, invece, ricorre al suo confessore, il cappuccino padre Cristoforo, uomo fermo ed energico, che si reca inutilmente presso quel prepotente per stornarlo dal suo proposito. Gli sposi allora con uno stratagemma si presentano innanzi al curato insieme a due testimoni, per forzarlo a udire la loro dichiarazione di sposi, bastante a consacrare il matrimonio. Ma neanche riescono nell'intento; mentre l'assenza della sposa dalla casa fa andare a vuoto il ratto di Lucia, che don Rodrigo, vie più incapricciato, dopo la visita di fra Cristoforo, avea fatto tentare dai suoi bravi. Consigliati da fra Cristoforo, gli sposi abbandonano il paesello: la sposa e la madre, Agnese, si dirigono a Monza, e Renzo a Milano, per mettersi sotto la protezione di due conventi di cappuccini. Ma a Milano c'era la rivolta per la carestia, e Renzo si mischia alla plebaglia che assale i forni, e, irritato, com'è, contro don Rodrigo, si mette a declamare innanzi ad alcuni popolani contro i signori prepotenti. Adocchiato da una spia, è fatto arrestare in un'osteria, ma riesce a sfuggire ai birri e a riparare, passando l'Adda, nel territorio veneto, nel Bergamasco, presso un suo cugino, anche lavorante di seta. Lucia, intanto, lasciata sola dalla madre nel convento, vive sotto la protezione della così detta " Signora di Monza „, figliuola di un principe, fatta per forza monaca dal padre, e amante di un cattivo soggetto, Egidio. Ad un amico di costui, un altro grande e terribile prepotente, l'Innominato, si rivolge allora don Rodrigo per aver nelle mani Lucia. Non volendo dispiacere al suo amante la Signora s'induce a mandar fuori del convento la sua protetta, che è presa dai bravi dell'Innominato, e

condotta semiviva nel castello di costui. Lasciata sola la notte, atterrita da tutto quello che le era successo, essa fa voto alla Vergine di rimaner nubile se riescirà a sfuggire dal pericolo. Se non che, l'innocente frase: " Dio perdona molte cose per un'opera di misericordia „, ch'ella dice in ginocchione alla presenza dell'Innominato, penetra in quell'animo vecchio alla colpa ma ardente in tutto e perciò capace di slanci verso il bene. Nella notte, assediato dai rimorsi, egli si pente e stabilisce in cuor suo di liberare la fanciulla. Il suo proposito è rafforzato dalla visita ch'ei fa la mattina seguente al cardinal Federigo Borromeo, arcivescovo di Milano, recatosi quel giorno a visitar la diocesi. E Lucia, ridata alla madre accorsa, è affidata ad una famiglia di vecchi gentiluomini milanesi, finchè la situazione di Renzo, condannato per contumacia, non si regolarizzi. Intanto, alla carestia si era aggiunta la peste (v. la fig. a p. 686), importata dalle milizie alemanne, che, andando all'impresa di Mantova, eran dovute passare pel ducato di Milano. Tra i primi ad esser colpiti son appunto don Rodrigo e Renzo. Don Rodrigo, tradito dal capo dei suoi bravi, è abbandonato nelle mani dei " monatti „ (infermieri e becchini), che lo menano al lazzeretto. Renzo guarisce subito, e potendo, nell'occasione della peste, tornare a Milano senza esser disturbato dalle autorità, si mette in cerca di Lucia che crede ancora in quella città presso i suoi protettori. Ma questi son morti e Lucia è al lazzeretto anch'essa! Qui, dopo ansiose ricerche, la trova finalmente; ma apprende da lei che s'è votata alla Vergine e non potrà essere più sua moglie. Renzo ricorre allora al padre Cristoforo, anche lui nel lazzeretto ad assistere gli appestati, ed egli libera Lucia dal voto. Tutto è pronto allora per le nozze: solo don Abbondio è ancora titubante; ma quando sa che don Rodrigo è morto, egli si affretta coraggiosamente ad unire i due poveretti. Renzo diviene proprietario di un filatoio in un paesello del Bergamasco. E, innanzi che finisca l'anno, gli sposi hanno una bambina, prima di tanti figliuoli dell'uno e dell'altro sesso. Essi allora conchiudono: " che i guai vengono bensì spesso, perchè ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore „.

Fig. 148. — Frontespizio del *Promesso Sposi* di A. Manzoni. Dalla 3ª edizione. Milano, 1840-42.

Renzo e Lucia son dunque i due personaggi principali, non i protagonisti del romanzo, perchè legati in stretta relazione con altri personaggi, come don Abbondio, don Rodrigo, fra Cristoforo, l'Innominato, Federigo Borromeo, senza dei quali nè l'intreccio, nè lo sviluppo del racconto sarebbe possibile (v. la fig. qui sopra: rappresentante i principali personaggi de' *Promessi Sposi*). Lucia è " forse fra i personaggi più originali della poesia italiana „: " nuova alla vita, d'indole soave e pu-

dica, purissima, tutta al di fuori, semplice di fede e di cuore „. Essa non ha immaginazione, nè iniziativa, ed è rimasta così, com'è stata formata dalla madre e dal confessore, " senza alcuna deviazione o transazione venutale dall'esperienza della vita, senza alcuna capacità di malizia e di riflessione „. C'è però in lei qualche cosa di troppo elevato, di troppo tipico, " che ce la tiene a distanza come fosse una Madonna: è in lei troppo della santa, ed assai poco di quel femminile, che ci rende così amabili le Giuliette e le Margherite „ (De Sanctis). Questa eccessiva idealità

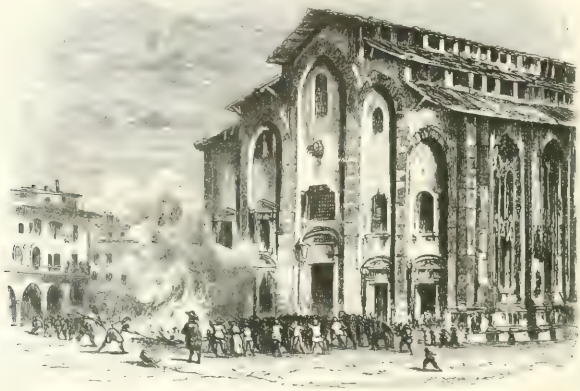


Fig. 149. — Milano durante la peste. Da un disegno di Federico Moja: dalla seconda ediz. dei *Promessi Sposi*. Milano, 1840-42.

di Lucia è corretta dalla vicinanza di Renzo e di Agnese. " due personaggi stupendamente concepiti e umanizzati „, la cui bontà nativa, " profondamente modificata e variata dall'esperienza della vita, dall'azione della società, dalla qualità degli avvenimenti, comunica loro una compiuta e interessante individualità „. Agnese, una brava donna di villaggio, " larga di maniche, con non troppi scrupoli, con la sua malizia, col suo saper fare, massaia, ciarlona, semplice e vera nella sua volgarità „. Renzo ci si rende amabile " per quella sua forza ed inesperienza giovanile, accompagnata con un ingegno ineducato, ma pronto, vivo, perspicace, pieno di spontaneità e di originalità nei suoi giudizii e nelle sue mosse improvvise, spesso spiritose senza cercar lo spirito „, " col suo *latinorum*, e con la sua *lega de' birboni:* sempre vero „.

" I personaggi principali nella lotta che si combatte intorno all'innocente Lucia „ e " protagonisti del mondo morale del Manzoni „ (cioè quello della rassegnazione, della carità e della preghiera) sono fra Cristoforo, don Rodrigo e don Abbondio: il primo de' quali ne è il tipo, il secondo ne è il lato negativo, e il terzo il lato comico. Fra Cristoforo, già uomo di mondo e violento, fattosi frate dopo commesso un omicidio, diviene l'eroe ardente della carità, il quale sagrifica tutto sè stesso pel bene del prossimo. Mutato lo scopo e l'indirizzo, il suo umor battagliero si trasforma in energia e iniziativa nel bene: l'uomo antico però risorge

talora in lui e si ribella, dinanzi all'ingiustizie del mondo. Don Rodrigo " è il nobilotto degenere di villaggio, l'antico feudatario che reputa tutto intorno, uomini e cose, come roba sua, e cerca far valere il suo diritto con la forza, circondato di bravi. Il mondo non è più lo stesso: ci è lo stato e la legge; ci è un'ombra di borghesia incontro a lui, il podestà, il console, il notaio, l'avvocato: questo lo rende anche più cattivo, costringendolo a congiungere con la violenza l'intrigo e la corruzione. La sua vita non ha scopo: l'ozio rode in lui tutto ciò

Fig. 150. — Il lago di Lecco. Da un disegno di L. Riccardi nella seconda ediz. dei *Promessi Sposi*, Milano, 1840-42.

che di elevato v'aveva posto natura e lo volge al male. Pesa su di lui l'atmosfera della sua classe. Ciò che lo spinge e lo frena è questa interrogazione: Cosa diranno di me i miei pari? „ Il carattere più originale e più popolare, anzi " immortale „, del romanzo è don Abbondio, tipo comico e umoristico, simpaticissimo, che rappresenta il comico della volontà, la paura contro la forza. In fondo un brav'uomo, cui non manca che il coraggio; è egoista solo per timore di perdere la propria quiete, non già per desiderio di onori, ricchezze e vantaggi, cui non ha mai sognato. Il comico in lui finisce, quando finisce la paura: quando sa che don Rodrigo è morto! " La contraddizione fra il suo dovere e la sua paura genera una situazione di un comico tanto più vivace, quanto più egli cerca dissimularla. E perchè tutti indovinano, fuorchè lui, il vero motivo de' suoi giudizi e delle sue azioni, scoppia il riso „ (De Sanctis).

I personaggi più ideali del romanzo sono l'Innominato e il cardinale Borromeo, che riuscirebbero troppo monotoni, se, invece di essere apparizioni straordinarie e fuggitive, avessero una parte fissa e durevole. L'Innominato, di animo nobile, è reso malvagio dal suo orgoglio irrepugnabile e dal suo sfrenato amore

d'indipendenza. Uso ad aiutare i deboli contro i prepotenti, è naturale che si senta inclinato a concedere il suo aiuto a Lucia, e a imporre la propria volontà a don Rodrigo. Egli si ravvede per l'impressione profonda prodotta in lui da quella poveretta, che è anche giovane, bella e gentile; e per una certa noia che aveva cominciato a provare della sua vecchia vita senza scopo. Nel cardinale Borromeo, oltre che il santo, il Manzoni ritrae " il gentiluomo, l'uomo di mondo e di esperienza, dotato di cultura, di un tratto squisito, di una grande conoscenza di caratteri e delle debolezze umane, che indovina i pensieri e le esitazioni più occulte dei suoi interlocutori e sa tutte le vie che menano al loro cuore „ (De Sanctis).

Di questi personaggi principali il solo Borromeo è interamente storico. Al padre Cristoforo dètte forse occasione un vero fra Cristoforo di Cremona, che si recò nel lazzeretto di Milano a curare gli appestati e morì, com'ei desiderava, servendo Dio e il prossimo. Per la sua conversione il Manzoni tenne forse presente quella di Alfonso III d'Este (1629), che, perduta la moglie, si fece cappuccino. Sotto l'Innominato si nasconde un personaggio reale: Bernardino Visconti, che fu davvero un bandito convertito dal cardinale Borromeo, secondo il cronista contemporaneo Ripamonti nella *Historia patria*. Da questa cronaca è pure presa la " Signora di Monza „, che fu una Marianna de Leyva, figliuola di Martino, realmente monacatasi nel chiostro di Santa Margherita di Monza, col nome di suor Virginia Maria, e realmente amante di un malvagio, rotto ad ogni vizio, Giovan Paolo Osio, chiamato Egidio dal Manzoni. Il quale nel creare quel tipo di monaca si giovò forse anche di un romanzo del Diderot, *La religieuse*, che tratta pure di una giovinetta tenuta in convento per forza e riuscita poi a fuggire.

Attorno a questi otto personaggi principali ne girano altri secondari, nei quali domina soprattutto il comico, come in Perpetua, la proverbiale serva del parroco; donna Prassede, la vecchia gentildonna cui è affidata Lucia: bigotta, affettata, corta di cervello e cocciuta; don Ferrante, suo marito, il letterato pedante caratteristico del Seicento: fra Galdino, il frate questuante, scemo e freddo, volgare e ignorante; e molti altri minori, ma sempre vivi e parlanti.

Il Manzoni è dunque il più potente creatore di caratteri, che vanti la letteratura italiana, la quale, tanto ricca di opere belle, è pur troppo molto povera di tipi ben scolpiti. Ricca, invece, mediocremente n'era la letteratura dialettale, e specialmente la poesia del Porta, e questi, familiarissimo al Manzoni, dovè non poco influire sull'autore dei *Promessi Sposi*, oltre che per lo stile, semplice e naturale, per la rappresentazione serena, non senza una punta d'arguzia, d'ironia, di mordacità e d'umorismo, ch'ei fece, come abbiam visto, dei cattivi ecclesiastici e dei patrizi milanesi. E, come il Porta, il Manzoni è anche il più grande umorista italiano e uno dei più grandi del mondo, per la rappresentazione di parecchi suoi personaggi, ma specialmente pel suo don Abbondio che, dopo don Chisciotte, è " il personaggio più profondamente umoristico della universa letteratura „ (Graf).

Il Manzoni riuscì non meno insigne nelle descrizioni della natura. Le mirabili descrizioni del suo romanzo, e specialmente quelle delle montagne native e del lago di Lecco (v. la fig. a p. 687), lo fanno annoverare fra i più grandi descrittori non solo italiani, ma moderni, prossimo al Goethe e al Byron. Egli " riuscì a ritrarre congiunti insieme i moti del cuore umano e i più vaghi aspetti della natura „:

e così rese anche immortali nell'arte monti e laghi, che, pur nella terra della poesia, non avevano avuto da secoli il loro poeta. Per lui, dunque, principalmente " la letteratura italiana può gareggiare, anche per questo lato, con le più illustri letterature moderne „ (Zumbini).

Dallo Scott il Manzoni prese, oltre il genere letterario, personaggi, trovate e concetti. Ma egli perfezionò quel genere letterario che lo Scott adoperava a solo fine di diletto, sostituendo alla superficialità, alla spensieratezza del semplice narratore, alla leggerezza storica e psicologica, al romanzesco e straordinario, alla sproporzione e al disordine, la profondità, la preoccupazione del pensatore, l'esattezza più scrupolosa e la più perfetta verità, il verisimile e il naturale, la più attenta misura e l'ordine più preciso, la difficile incontentabilità (D'Ovidio).

La storia è pel Manzoni argomento di considerazioni alte e profonde. Evidentemente con la tetra rappresentazione dell'oppressione spagnuola il Manzoni, caldo, sebben circospetto, patriotta, volle accennare a quella austriaca; e con la sua storia di violenze, di frenesie e di miserie insegnare agl'Italiani contemporanei una dottrina di verità e di consolazione, perchè con essa imparassero a resistere a quelle violenze, a cercar rimedi contro a quelle frenesie, a sopportare pazientemente quelle miserie, avendo fiducia nel trionfo definitivo della giustizia. L'arte e la censura austriaca impedirono forse al Manzoni di parlare più chiaramente. Renzo e Lucia sembrano " un simbolo di tutti i deboli, di tutti quelli che soffrono ed ai quali giustizia è dovuta „. Si direbbe che essi, come i patriotti italiani esuli (Foscolo, Berchet, Mazzini, ecc.), seguano il consiglio della Bibbia: " Quando vi perseguiteranno in una città, fuggite in un'altra „ (S. Matteo, X, 34 ecc.; S. Luca, XXI, 12). Il certo è che i liberali italiani videro nei *Promessi Sposi* un'allusione satirica al governo austriaco, il quale considerò sempre il Manzoni come uno dei " capi pericolosi „ (Giusti). Mal fu detto, dunque, un maestro di rassegnazione prona e pusilla: chè, " costantemente unitario e avverso al potere temporale dei papi, egli amò sempre vivamente la libertà e la patria, nè le sue opinioni religiose gl'intiepidirono mai un momento un tale amore „ (D'Ovidio).

Appena pubblicati i *Promessi Sposi*, il Goethe ne censurava (come poi il Fauriel) la non piena ed intima unione dell'elemento romanzesco con lo storico nelle minute e documentate descrizioni della carestia e della peste, che, bellissimi come pezzi staccati, escono dal quadro del romanzo; ma scriveva di essi: " l'impressione è tale che si passa incessantemente dall'ammirazione alla commozione, e dalla commozione all'ammirazione, e non si esce mai da questi due grandi effetti. Il Manzoni non si mostrò tutto intero che nel suo romanzo: in esso vi si leva tant'alto, che difficilmente si può trovare autore che gli stia a paro „. Il Giordani quel romanzo giudicò " stupenda cosa e divina come ajuto alle menti del popolo „, e voleva " fosse riletto, predicato in tutte le chiese, e in tutte le osterie, imparato a memoria „. Insomma, nella storia della letteratura italiana i *Promessi Sposi* occupano " quel medesimo luogo che la *Divina Commedia* e l'*Orlando Furioso* „ (De Sanctis).

Sulla scelta dei due personaggi principali e su qualche episodio gli furono fatte diverse censure, più o meno infondate. Più giuste quelle riguardanti la lingua, cosparsa di lombardismi, perchè non intesi da tutti gl'Italiani. Ma di questo difetto s'era di già accorto, appena pubblicato il romanzo, l'istesso Manzoni.

Il quale, allontanandosi dai prosatori italiani suoi predecessori, che facevano consistere l'arte dello scrivere in una ricercatezza monotona, aveva aspirato " ad uno stile schietto e vivace, pieghevole a ogni atteggiamento del pensiero, a ogni variar di casi, di personaggi, di obietti „, prendendo a modello quella prosa francese, tanto facile e dilettevole a tutti, e specialmente a lui, educato alla francese, come tutt'i nobili lombardi, e vissuto più anni a Parigi. Ma se era riuscito a dare molta naturalezza al periodare, il tentativo andò in parte fallito rispetto alla lingua vera e propria, che il Manzoni, adoperante, nel parlare, sempre l'arguto dialetto nativo, molto diverso dalla lingua cólta d'Italia, non possedeva in tanta quantità che gli bastasse a " esprimere ogni specie di cose, dalle più alte alle più familiari „. Per allora si era formata una lingua viva, il meglio che aveva potuto, leggendo molti libri toscani, adoperando il vocabolario della Crusca, interrogando quanti fiorentini gli capitavano dinanzi, e usando di proposito voci e locuzioni lombarde, ch'ei credeva opportune in un romanzo riguardante cose e persone della Lombardia. Quando però, appena dopo la pubblicazione dei *Promessi Sposi*, nell'autunno del 1827, andò a trattenersi, per cinque settimane, a Firenze, egli cedette allora al fascino dell'idioma fiorentino, e stabilì di seguire nel suo libro l'uso odierno dei fiorentini cólti. Aiutato allora da amici e amiche toscane, rifece, in più anni, parola per parola il romanzo, che venne fuori nel 1840, modificato sopratutto nella dicitura, e con una faccia più naturale e più bella. La forma un po' poetica si trasformò in prosastica, e di stentata, strascicata, pesante e indeterminata divenne spigliata, scorrevole, agile, precisa. Egli riuscì insomma, tranne poche volte, " a migliorarne l'espressione, rendendola più propria, più viva, più naturale, senza arcaismi, senza frasi lambiccate o di fattura strana, senza espressioni dottrinali, sconvenienti al caso o al personaggio, senza lungaggini e stenti „ (D'Ovidio). Come nella storia dell'arte i *Promessi Sposi* " inaugurano un'èra nuova, l'èra del reale „ (De Sanctis): così, per lo stile, il Manzoni è il più perfetto prosatore italiano, e, dopo il Galilei, lo spirito più largo, più originale e più potente.

I *Promessi Sposi* sono l'unico libro italiano che entrò, fin dal suo apparire, nel giro intellettuale della letteratura mondiale: e Walter Scott istesso ne fece subito un'imitazione nella *Bella fanciulla di Perth* (1828). In Italia ne pullularono poi le continuazioni, più o meno volgari e sguaiate (l'*Innominato* [1857] del fecondo romanziere bolognese Luigi Gualtieri: *Lasco il Bandito della Valsassina*, *I Figli di Renzo Tramaglino e di Lucia Mondella* di Antonio Balbiani, ecc.), fra le quali ebbe specialmente una certa fama *La Monaca di Monza* (1828), in cui il toscano Giovanni Rosini (1776-1855), professore di eloquenza all'Università di Pisa e autore di altri romanzi storici prolissamente eruditi (*Luisa Strozzi* [1833], *Ugolino della Gherardesca* [1843]), svolgeva in romanzo un episodio dei *Promessi Sposi*. I quali furono anche ridotti in ottave, in terzine, trasformati in melodrammi (musicati dal Petrella e dal Ponchielli) e fatti dipingere dal Granduca di Toscana, nelle loro scene principali, sulle pareti del Palazzo Pitti a Firenze (v. la tavola a colori qui di fronte). Lo storico milanese Cesare Cantù, aiutato dallo stesso Manzoni, ne ricercò le fonti storiche nel suo libro *La Lombardia nel secolo XVII*, " ragionamenti per commento ai *Promessi Sposi* „ (1831). Si cercò e si cerca tuttora di scoprire con precisione, come

Una scena del "Promessi Sposi". (Cap. III) Don Rodrigo, in compagnia di suo cugino Attilio e di alcuni bravi, cerca di trattener Lucia, mentr'ella con la compagna ritorna a casa dalla filanda.

Da un quadro di Nicola Consoni (1827) nel Palazzo Pitti di Firenze.

se fossero reali, le località e i paesi che il Manzoni di proposito non volle nominare e indicò confusamente nel romanzo.

I *Promessi Sposi* sono anche il libro più popolare d'Italia: fino a pochi anni fa, se n'eran fatte 172 edizioni, compresevi le traduzioni nelle lingue straniere (17 in tedesco). In Lombardia essi formarono addirittura una scuola, ma questa non potè imitare che i soli lineamenti del maestro (il contenuto cristiano, la forma popolare, il processo positivo), non i tratti della sua fisonomia (la grande potenza d'analisi, la calma, la leggiera ironia), che non s'imitano nè si comunicano.

Scuola del Manzoni.

3. Erano appena compiuti i *Promessi Sposi* nella loro prima redazione, che il compagno di lavoro del Manzoni, Tommaso Grossi (v. a p. 675), incominciò a scrivere, ad imitazione di quelli, un suo romanzo storico, che pubblicò dopo otto anni (1826-34), dedicandolo all'amico. Il *Marco Visconti*, " storia del Trecento cavata dalle cronache del tempo „, ha per iscena l'istessa regione e quasi gli stessi luoghi del romanzo manzoniano (la Lombardia, il lago di Como, ecc.). Da una storica Bice del Balzo, druda di Marco Visconti, signore di Milano, fatta uccidere da costui, il Grossi trasse una tela tutta d'invenzione, ricalcata però su quella de' *Promessi Sposi*.

> Bice, figlia del conte del Balzo, fidanzata al prode Ottorino Visconti, sotto pretesto di far cosa grata al signore di Milano, Marco Visconti, che l'ama, è tratta con inganno, come la Lucia manzoniana, dal furfante Pelagrua in un castello. Appena saputa la cosa, Marco, come l'Innominato, va per liberarla, ma non può far altro che assistere agli ultimi momenti dell'infelice, ed è poi ucciso lui stesso per tradimento dai fratelli.

Il *Marco Visconti*, di fatto, riesce una specie di esagerazione e di caricatura del romanzo del Manzoni: l'intrigo (due promessi sposi, le cui nozze son impedite dall'amore di un potente) è lo stesso, i personaggi son foggiati su quelli manzoniani, ed echi di quello son quasi tutte le scene del romanzo del Grossi; nè poche le imitazioni de' particolari. La sola differenza è nella catastrofe (la morte di Bice e di Marco): ma mentre la catastrofe dei *Promessi Sposi* ha un alto significato, quella del *Marco Visconti* non ne ha alcuno. In fine, anzi, del racconto, il Grossi credette bene di rivelarci, con gran discapito dell'effetto estetico, che la Bice storica era stata una druda del Visconti, il quale, annoiatosene, la fece uccidere e poi se ne pentì. Ciò nonostante, la Bice, che, come tutte le figure femminili create dal Grossi, muore piamente consunta per un amore contrastato, riuscì a strappare le lagrime; e per questo contenuto puramente sentimentale il *Marco Visconti* godè allora una grande popolarità, com'uno dei libri più commoventi scritti in Italia. Nella rappresentazione dell'epoca il Grossi riuscì anche imperfettamente, con più fedeltà ed evidenza in quella degli usi e costumi: vivaci le descrizioni del paesaggio lombardo, come quella del lago di Como. Anch'egli volle adoperare una forma popolare; ma nella sua prosa " la proprietà e anche ricchezza della lingua è guastata non di rado da una certa profusione, effetto della smania di far pompa di espressioni varie e vistose „ (Mestica).

Imitatori del Manzoni e del Grossi, con intenti puramente artistici, furono altri due milanesi: Cesare Cantù (1804-95) e Giulio Carcano (1812-84). Il

Cantù, che abbiam già veduto commentatore dei *Promessi Sposi* (p. 690) e conosceremo meglio come storico, nato a Brivio (Como), datosi a studiare anche lui il medio evo (tanto in voga presso i romantici), scrisse in carcere, ov'era stato messo dalla polizia austriaca come liberale, fra il 1833 ed il '36, il suo romanzo storico *Margherita Pusterla*, che, proibito di stampare allora, uscì alla luce nel 1838.

> Luchino Visconti, non potendo ottenere l'amore della Pusterla, manda a morte lei, il marito e i figli, accusandoli di aver congiurato contro di lui. Essi tutti sono assistiti da un fra Bonvicino (una copia del padre Cristoforo), che, prima insidiatore anch'esso della Pusterla, per la virtù di lei si converte, e tenta invano di liberarli.

Abbandonando la nota sentimentale del Grossi, il Cantù volle conseguire una forma artistica più risentita, cercando " corde più sonore, tocchi più vigorosi, effetti estetici più violenti „ (De Sanctis); ma l'intreccio ha poco interesse.

Il Carcano, nato a Milano, ed uno degli amici intimi del Manzoni, tornò all'ideale femminile del Grossi: la vergine che per amore contrastato muore di consunzione; ma abbandonò del tutto la cornice storica.

> Nell'*Angiola Maria* (1834) una povera contadina che ama segretamente un inglese, quando questi le dichiara il suo amore, essa gli dice che lo sposerà fra un anno, perchè sa che a quel tempo essa sarà certamente morta di tisi, sviluppatasi in lei per aver tenuto tanto tempo celato quell'amore.

Il romanzo del Carcano, ispiratogli probabilmente dal *Vicario di Vakefield* del Goldsmith, è poco più di una novella, ed è specialmente difettoso perchè non rappresenta la vita interiore e si contenta di descrivere soltanto l'esterna.

Fra i romanzieri minori lombardi, contemporanei del Manzoni, son da ricordare il novarese Giovan Battista Bazzoni (1803-1850), non pel *Castello di Trezzo* (1827), ma pel *Falco della Rupe o la guerra di Musso* (1829); e Carlo Varese (1792), di Tortona, non per la *Sibilla Odaleta* (1827), ma per *La Fidanzata ligure* (1828); nei quali, più che quella dei *Promessi Sposi*, è evidente l'efficacia dei romanzi di Walter Scott.

4. Al romanzo storico, com'era stato trasformato dal Manzoni e dal Grossi, aveva portato una modificazione il genero istesso del Manzoni, il nobile piemontese Massimo Taparelli d'Azeglio (1798-1866: v. la fig. a p. 693), nato a Torino, e futuro politico ed uomo di Stato. Al romanzo storico con intento religioso e morale egli sostituì, col suo *Ettore Fieramosca* " o la disfida di Barletta „ (1833), il romanzo storico con intento politico. Prima militare, poi, vissuto quasi sempre a Roma dal 1820 al '25, pittore di paesaggi e di scene storiche, trasse l'argomento del suo romanzo da un suo quadro, rappresentante appunto la disfida di Barletta, il famoso combattimento del 1503, narrato dal Guicciardini e da altri cronisti, fra tredici francesi e altrettanti italiani, in cui questi rimasero vincitori. A " mettere un po' di foco in corpo agl'italiani „ gli parve che quell'avvenimento " sarebbe riuscito molto meglio, e molto più efficace, raccontato che dipinto „. Ma anche l'*Ettore Fieramosca*, che destò un vero furore, non è in fondo che un fatto del tutto privato, come quello dei romanzi del Man-

Ginevra, maritata al piemontese Grajano d'Asti, seguace della parte francese, con la quale combatte nella disfida, ama platonicamente il guerriero capuano Ettore Fieramosca; ma, capitata sotto le unghie del terribile Cesare Borgia, è violentata da costui. Il Fieramosca, ritornando vincitore dal combattimento, ove il marito di Ginevra è rimasto ucciso, spera di poterla finalmente far sua; ma egli la trova morta per la violenza subìta.

Quella di Ginevra è una delle più strazianti situazioni, in cui possa trovarsi una donna; ma il D'Azeglio l'ha appena abbozzata, mettendo, invece, largamente in vista il fatto storico: sforzando anzi la natura di esso, egli ritrae Ginevra, che è una donna ideale, pura, sentimentale, come una gran patriotta. Dei personaggi del romanzo è rimasto solo vivo e popolare il soldato Fanfulla che appartiene alla storia. In esso il D'Azeglio, carattere un po' spensierato e stravagante, ma nel fondo serio, leale e sincero, mise qualche parte di sè stesso.

Fig. 151. — Massimo Taparelli d'Azeglio. Da un'incisione del prof. Begolo, di proprietà della ditta Barbèra di Firenze.

Questo Fanfulla, creazione prediletta dell'autore, ritorna, con una faccia più seria e fosca e raramente sorridente, anche nel secondo romanzo del D'Azeglio, *Niccolò dei Lapi* (1841) " o i Palleschi e i Piagnoni „ (seguaci dei Medici e del Savonarola), che riguarda la caduta di Firenze, nel 1530, in mano di Clemente VII e Carlo V. Qui ai fatti storici (la morte di Francesco Ferrucci, la difesa di Firenze, il tradimento di Malatesta) son intrecciate le avventure di una famiglia popolana fiorentina, inventate dall'autore.

Niccolò dei Lapi, seguace del Savonarola, tipo di patriotta e di repubblicano, col Vangelo in mano combatte il Papa, l'Imperatore e i Medici; e sagrifica tutto alla patria, i suoi figli, i suoi averi, la sua vita. Lamberto, l'eroe del romanzo, sposo di una delle figliuole di Niccolò, Laudomia, è un tipo assai puro, nobile (come Ettore Fieramosca). Bello il carattere di Selvaggia, una cortigiana purificata dall'amore (come la Marion Delorme di Victor Hugo), che ama segretamente Lamberto, e, combattendo, travestita, riceve un colpo diretto a lui. Se non che, v'è appena accennata l'interessante situazione di lei, che, per riconoscenza accolta da' due coniugi in casa, è costretta a combattere tra l'affetto all'amica (Laudomia) e l'amore all'amante.

La forma del D'Azeglio (più svelta e più viva nel *Fieramosca*) è naturale, spigliata, con tanti modi usati dal popolo, con frequenti dialoghi, atti, più che ad altro, a mettere innanzi il linguaggio popolare; e riproduce quella introdotta

dal Manzoni, ma solo nella sua corteccia. I caratteri anche qui sono " fuori della vita, stecchiti, d'un pezzo, senza le varietà, le contraddizioni della vita, senza dramma „ (De Sanctis).

In Toscana, intanto, il romanzo storico, accostandosi al tipo più veramente storico di Walter Scott (*Ivanhoe*), aveva già assunto, prima del D'Azeglio, intenti fortemente politici ed anche rivoluzionari. Il D'Azeglio, in fatto, era stato spinto a scrivere il *Niccolò de' Lapi* da un romanzo sullo stesso argomento, l'*Assedio di Firenze* (1836), dell'avvocato livornese Francesco Domenico Guerrazzi (1804-73: v. la fig. qui sotto), patriotta e futuro uomo di Stato anche lui.

Fig. 162. — Francesco Domenico Guerrazzi. Da una fotografia di proprietà della ditta Le Monnier di Firenze.

L'*Assedio di Firenze* fu pubblicato a Parigi con il pseudonimo di Anselmo Gualandi, ma fu scritto nel carcere di Portoferraio, ove il Guerrazzi si trovava per motivi politici. L'autore diceva di averlo composto non potendo " combattere una battaglia „: è, difatti, pieno di amor patrio. In opposizione alla scuola manzoniana, che inculcava la speranza nel trionfo della giustizia, esso, come le poesie del Berchet, eccita (dice l'autore) " la sensibilità della patria, caduta in miserabile letargia, torturandola e galvanizzandola, onde speculare se in qualche parte del suo corpo si fosse raccolta una scintilla di vita „. Storico, non nella sola cornice, ma in tutto il racconto, n'è protagonista il prode Francesco Ferrucci, e attorno a lui son ritratti i grandi patriotti fiorentini, Michelangelo, Machiavelli, Alamanni, difensori di Firenze. L'*Assedio* divenne allora la lettura preferita della gioventù italiana e fu tra quei libri che più contribuirono a preparare la rivoluzione del '48. Migliore fra i romanzi del Guerrazzi, per l'arte e per lo stile, nonchè per la lingua, sempre ricca, varia, pura e propria, l'*Assedio* risente dei difetti della maniera di questo scrittore, amante eccessivo dell'esagerato, dello strano e del rettorico. I suoi personaggi sono, spesso, mostri morali; il suo stile è, per lo più, un abuso continuo di strane metafore. Egli mise di moda una specie di prosa poetica, che desunse, in gran parte, dal fare del suo prediletto Byron, che avea veduto a Pisa e di cui tradusse in prosa i poemetti *Parisina* e *Oscar d'Alva*. Del Byron risente in fatti anche il suo primo romanzo giovanile, la *Battaglia di Benevento* (1827), scritta a vent'anni, e riguardante la caduta della dinastia sveva in Italia nel 1265, cui è collegata, fra l'altre, una storia di amore tra il giovane guerriero Ruggiero e la bella Jole, figlia di Manfredi. Dopo l'*Assedio*, la *Battaglia* nell'ultima sua revisione (1852), uno dei suoi romanzi meglio scritti. I romanzi storici posteriori a questi (*Veronica Cibo, duchessa di San Giu-*

liano (1837), *Isabella Orsini duchessa di Bracciano* (1844), e in quelli scritti anche più tardi, egli (come vedremo) andò dapprima sempre esagerando la sua maniera: poi la modificò in meglio, trattando il romanzo storico di tempi moderni, o il romanzo di carattere e di costruzione contemporaneo.

Hanno pure intenti politici, ma reazionari, i romanzi del gesuita Antonio Bresciani (1798-1862), nato ad Ala (Tirolo), e scrittore di appendici nel giornale gesuitico *La Civiltà Cattolica*, che si pubblicava a Napoli. Per questa rivista reazionaria scrisse i suoi romanzi su argomenti antichi o contemporanei (*Repubblica romana*, *Ubaldo e Irene*, *Lorenzo o il Coscritto*, ecc.). Nel più celebre di tutti: *L'ebreo di Verona* (1850), narrando le avventure di un Aser, ebreo convertito al cattolicismo, e perciò pugnalato dalla sua setta, mise in ridicolo e calunniò la rivoluzione italiana, molto volgarmente, scioccamente e vigliaccamente, spogliandola di tutto ciò che in lei era di nobile e serio. Le sue continue descrizioni sono un pretesto per adoperare la sua enorme provvisione di frasi e di parole toscane, ch'egli aveva studiate e raccolte (*Saggio di alcune voci toscane di arti e mestieri e di cose domestiche*, 1839). Il suo stile è arcaico e manierato.

Solo per le descrizioni e per la forma originale si ricordano ancora i mediocri romanzi dello scrittore dalmata Niccolò Tommasèo (1802-74), che conosceremo meglio fra i critici, e che fu certamente uno dei più caratteristici prosatori di questo periodo. Nei suoi romanzi, però, la troppa arte uccise l'ispirazione. Dopo un romanzo storico *Il Duca d'Atene* (1837), scritto a Parigi, egli pubblicò un romanzo, tra mistico ed erotico, *Fede e Bellezza* (1840), che il critico Carlo Cattaneo denominò, invece, " Fede e Peccati ", ovvero " Una turpe e lunga strada per trovar marito „, ed il Manzoni definì " un pasticcio di venerdì santo e di giovedì grasso „.

Le novelle.

5. Tutto all'opposto della licenziosa novella in versi del Casti e dei suoi imitatori, la novella in prosa di questo periodo assume uno scopo del tutto morale ed educativo. Sulla fine del periodo precedente il *Decameron* del Boccaccio era stato moralizzato nel contenuto e scimiottato nella forma dal frate senese Alessandro Maria Bandiera (1699-1770), il quale nel *Gerotricamerone* (1745 e '49), ovvero le " Tre sacre giornate „, avea introdotti dieci giovani " virtuosi e costumati „ a recitare " alcuna narrazione sacra „. Il *Decameron* aveva dato il suo titolo ad una raccolta di 94 novelle, tolte in gran parte ai precedenti novellieri e messa assieme dal bolognese Francesco Argelati (1712-1754). Ma il più grande novelliere in prosa di questo tempo è il ricordato satirico veneziano Gasparo Gozzi (v. a p. 607). Oltre che coi *Sermoni* e con le sue *Favole* in verso, a riformare il costume e l'arte contemporanea egli mise assieme tre opere di maggior polso, e più ampie e continuate: il *Mondo Morale* (1760), la *Gazzetta Veneta* (1760-61) e l'*Osservatore* (1761-62), pubblicazioni periodiche, con cui cercò di attuare, successivamente, il suo concetto, che solo nell'ultima trovò la sua piena esplicazione. A riuscir meglio nel suo scopo moralizzatore, egli si giovò specialmente della forma della favola e della novella in prosa, le quali, in queste tre pubblicazioni, soverchiano di gran lunga le altre forme letterarie, di cui fa uso, e cioè il dialogo, il discorso, la

lettera, ecc. Il *Mondo Morale* è una specie di romanzo allegorico-morale, che un'accademica Pellegrina va leggendo ai suoi compagni della Congrega dei Pellegrini, e che ha per iscopo di rappresentare la corruzione dell'umana natura e i rimedi che le si potrebbero opporre. Ma esso riuscì naturalmente pesante e noioso: il suo unico pregio, oltre la lingua purissima, sta nelle traduzioni, fra cui quella, assai riuscita, benchè non fatta sull'originale, della *Morte di Adamo* del Klopstock, e quella dei saporitissimi *Dialoghi* di Luciano, autore prediletto del Gozzi, e il cui genio tanto s'armonizzava col suo. Con uno di questi ultimi, appunto (interrotta la pubblicazione e lasciato a mezzo il *Mondo Morale*), il Gozzi metteva mano, in quello stesso anno, alla *Gazzetta Veneta;* che, diretta da lui e pubblicata da una società di commercianti, fu più propriamente un giornale pratico, destinato agli uomini d'affari: e, volendolo forse far servire interamente ad un intento d'educazione civile e letteraria, il Gozzi si dovè ben presto disgustare con i proprietari. Il 31 gennaio 1761 egli rinunciò a quella carica, e in questo gli successe il leggiero e pettegolo abate Chiari, carattere del tutto opposto a quello del Gozzi, e perciò meglio adatto in quell'ufficio.

Il Gozzi, però, non iscoraggiato, pochi giorni dopo (4 febbraio 1761), cominciava la pubblicazione del suo celebre *Osservatore*, fatto sullo stampo dello *Spettatore* inglese dell'Addison, già in parte tenuto presente nel *Mondo Morale*, e molto in voga allora in Venezia, anche presso le dame. All'ampia narrazione e continuata dello *Spettatore*, preferì le brevi forme letterarie, già ricordate e che avea già adoprate nella *Gazzetta*, più consentanee al suo ingegno, che amava saltare da un argomento all'altro, piuttosto che rimaner lungo tempo in uno solo. Nei primi dodici numeri l'*Osservatore* conteneva anche articoli di altri collaboratori, poi fu scritto tutto dal Gozzi e da qualche suo amico dell'Accademia dei Granelleschi, come il ricordato G. A. de Luca. Mancata anche questa collaborazione, il Gozzi, sentendosi stanco, di lì a pochi mesi (18 agosto 1762) s'accommiatò temporaneamente dai lettori, ma poi non proseguì più la sua impresa. Il Baretti stimava il Gozzi superiore ad ogni altro scrittore moderno, per quest'opera sua, e perchè, con essa, si procurava " di riempire il mondo di graziosi galantuomini, di donne amabilmente dabbene „, e perchè era " un libro giocondo molto a leggersi, tanto per lo stile morbido e soave, quanto per essere tutto sparso di favolette galanti, d'allegorie vaghissime, di gentili satirette, di caratteri mascolini e femminini vivissimi e naturali, e pieno di bei motti, di bizzarri capricci, d'acuti sali e di facezie spiritosissime „. L'*Osservatore*, di fatto, esaurita subito la edizione originale, fu ristampato nel 1767, ma non più nella forma di periodico, e con la materia disposta diversamente e arbitrariamente. Dalla *Gazzetta Veneta* furon però estratte, nel 1791-92, le *Novelle e discorsi piacevoli*; e così, negli anni successivi, anche dalle altre due opere periodiche. " Il Gozzi è osservatore acuto, e spesso profondo: la Venezia del suo tempo palpita, sciuttba di brio nelle pagine da lui scritte, e specie i costumi dei popolani sono riprodotti con tanta verità e semplicità insieme, che fu superata dal Goldoni, ma che nessuno imitò „ (Malamani).

Tra i novellieri che, più o meno da vicino, seguirono l'indirizzo educativo e morale iniziato dal Gozzi (Cosimo Galeazzo Scotti, *Novelle morali*, 1782; Girolamo Padovani, *Racconti morali*, 1792; Annibale Parea, *Novelle morali*,

1795, ecc.), più noto è il padre Francesco Soave (1743-1806), nato a Lugano, frate somasco, professore a Parma, Milano e Pavia, e traduttore della *Rettorica* del Blair, e delle poesie del Young, del Gessner e di Virgilio. Le sue *Novelle morali* (1782), ristampate più volte, levaron molto grido. Come queste, le *Novelle morali* (1801) dell'abate Giuseppe Taverna (1764-1850), nato a Piacenza, e buon educatore, sono scritte con ricercata e manierata eleganza; e, accresciute con altre novelle e racconti storici, si ristampano ancora. Il padre Antonio Cesari (1760-1828), veronese, dell'Oratorio, nelle sue quattordici *Novelle* (1810), ristampate poi con aggiunta di altre sei (1815), imitò pure, nello stile e nella lingua, quegli scrittori del Trecento, ch'egli propose costantemente, come vedremo, a modello del perfetto scrivere italiano. Il torinese Cesare Balbo (1789-1853), che or ora conosceremo meglio come storico, iniziò appunto la sua carriera di scrittore con le *Quattro novelle narrate da un maestro di scuola* (1829), ristampate pure, con altre originali e tradotte, con qualche giunta, più volte.

La novella moderna, o romantica, in prosa, fu specialmente trattata in questo periodo dal ricordato Giulio Carcano (p. 691), che cominciò a scrivere nel 1835 e continuò sino al 1851. Una lunga novella dei *Racconti popolari* di Pietro Thouar (1809-61), fiorentino, scrittore di libri popolari e di educazione, le *Tessitore* (1844), lodata dal Giusti, fu tradotta liberamente in francese.

II.

Dei materiali storici raccolti dal Muratori e dai suoi seguaci, si giovarono, ma non quanto avrebber potuto, gli storici di questo periodo, finchè gli studi storici sul medio evo, rimessi di moda dai romantici, specialmente per opera del Manzoni, non ripristinarono completamente il metodo severo ed esatto del Muratori.

C. Denina.

1. Primo, in questo periodo, a darci una storia compiuta della nazione, sui materiali messi assieme dal Muratori e dai suoi precursori e continuatori, fu il piemontese Carlo Denina (1731-1813), nato a Revello, prete, ma seguace dell'indirizzo filosofico dell'enciclopedia. Le sue *Rivoluzioni d'Italia* (1768-72), pubblicate per munificenza di Carlo Emmanuele III di Savoia, sono una sintesi della storia italiana dai tempi degli Etruschi alla pace di Utrecht, e, per ordine di tempo, la prima nostra storia civile. Ma ad essa, che non ha il pregio dell'esattezza nè uno stile buono, ma la lingua piena di francesismi, manca affatto la critica. L'opera sua, ov'è data anche importanza ai fatti economici, artistici, letterari e scientifici, ebbe però un successo, e fu tradotta in quasi tutte le lingue d'Europa. Federigo II di Prussia invitò l'autore a Berlino (1782), commettendogli di scrivere una storia consimile pel suo regno; ma *Le rivoluzioni di Germania*, pubblicate dal Denina più tardi, nel 1804, presentano uno stile ancora men corretto, men nobile e men profondo. Egli, intanto, sapeva acquistarsi la benevolenza dei monarchi d'Europa, chè, oltre a Federigo II, alla cui casa in-

ciò anche in un ditirambo *(La Sibilla Teutonica)*, fu caro a Pietro il Grande, e cui fole dettò la *Petriade* (1799), poema in prosa, sulla fondazione di Pietroburgo; e, quando il Piemonte divenne francese, egli s'inchinò pure a Napoleone che lo nominò bibliotecario a Parigi, dove morì. Operosissimo scrittore in italiano e in francese, oltre a superficiali lavori di critica letteraria, che ora ricorderemo, ci lasciò anche una *Istoria dell'Italia occidentale* (1809), raggnaglio degli ultimi avvenimenti italiani, di molto inferiore alle *Rivoluzioni*.

Più filosofica è la *Storia di Milano* (1783-98) di Pietro Verri (1728-97), che, vissuto alcun tempo a Vienna col padre, reggente il Supremo Consiglio d'Italia, e come militare (1759), fu uno dei più grandi economisti e cittadini milanesi del tempo, costante amico del Beccaria, e, negli ultimi anni suoi, anche del Parini, che nella gioventù avea poco apprezzato. Dal Giulini *(Memorie della città e della campagna di Milano)* è ricavato, in gran parte, il materiale della sua *Storia*, ritenuta una delle migliori delle scritte su Milano, e non avente altro difetto se non quello dello stile e della lingua franceseggianti: difetto comune allora a quasi tutti gli scrittori italiani, che si nutrivano abbondantemente della cultura francese. Egli avea preso parte, sotto la dominazione austriaca e sotto la repubblica cisalpina, al governo della sua patria; e il Monti, nella *Mascheroniana*, lo celebrò, come abbiam visto, tra i più grandi figli della Lombardia. Alla storia contemporanea ei dedicò altri suoi scritti minori sulla *Decadenza del Papato*, l'*Idea del governo di Venezia e degli italiani in generale*, i *Pensieri sullo stato politico del Milanese*, ecc. La *Storia di Milano* del Verri fu continuata da Stefano Ticozzi (1836) e da Pietro Custodi (1854); ma più compiuta è la *Istoria di Milano* (1820) dell'erudito roveretano Carlo de Rosmini (1763-1827), che ricorderemo autore di celebri biografie di umanisti. Questa *Storia*, dettata con sentimenti guelfi, e, nella forma, ad imitazione del Guicciardini, va dal 1152 al 1535, quando Milano cadde sotto il dominio spagnuolo. Ma l'autore lasciò anche una continuazione sino al 1740.

Anche la Toscana ha in questo periodo due storici riputati. Riguccio Galluzzi di Volterra (1739-1801), sui documenti dell'Archivio mediceo, allora segreto, avea scritto, per comando del granduca Pietro Leopoldo, la *Storia del Granducato di Toscana* (1780). La completò per il periodo anteriore, narrando dai tempi più remoti sino all'elezione di Cosimo dei Medici, il ricordato favoleggiatore Lorenzo Pignotti, istoriografo terzo, colla sua *Storia della Toscana sino al Principato* (1813), che, edita postuma, è in cinque libri, e non così accurata e particolareggiata come quella del Galluzzi: ma ha di più, oltre uno stile migliore, dissertazioni sul commercio, sulle arti, sulla civiltà, sulle lettere, ecc.

La Sicilia ebbe uno storico profondo nel dottissimo sacerdote Rosario Gregorio (1753-1809), nato a Palermo e professore di diritto pubblico nella [illegible] accademia di quella città. Nelle *Considerazioni sopra la storia di Sicilia dai tempi normanni sino ai presenti* (1806), una storia filosofica della civiltà siciliana, ad imitazione di quella del Giannone, e cui fece precedere un'*Introduzione* [illegible] appunto sulla materia insegnata da lui, egli esamina le istituzioni, le leggi, gli ordini amministrativi, le condizioni economiche della terra [illegible] di esser stampata, sottoposta a rigorosa censura.

fu purgata e castrata, e non finita di pubblicare che molti anni dopo la sua morte. Scolare del Gregorio fu il palermitano Niccolò Palmeri (1778-1837), che, scrivendo la *Somma della Storia di Sicilia* (1830), imitò lo stile classico dello storico piemontese Botta che ora ricorderemo. Più apprezzato è il suo *Saggio storico e politico sulla costituzione del Regno di Sicilia* (pubblicato postumo nel 1846): la costituzione, cioè, concessa ai Siciliani dagl'Inglesi, padroni allora dell'isola, e poi tolta loro nel 1815.

Genova ebbe allora anche il suo storiografo nel suo illustre cittadino Girolamo Serra (1761-1837), magistrato, fervente repubblicano e fautore delle nuove idee liberali diffuse dai Francesi, per le quali egli soffrì il confino, un esilio volontario e angosce, quando il Genovesato, dopo il Congresso di Vienna, fu aggregato al Piemonte. La *Storia della antica Liguria e di Genova* (1834), in sei libri, scritta prima della caduta della repubblica, ma perfezionata dopo, va dalle più remote origini dei Liguri sino al 1483, quando Genova, scossa la signoria di Milano, ritornò indipendente. Questa *Storia*, scritta sul gusto classico, con calore ed esattezza, ma forse con un eccessivo municipalismo, ha in fine cinque *Discorsi* sul commercio, la navigazione, le lettere e le arti coltivate dai Genovesi nel medio evo. Una *Storia della Sardegna* (1825-1842), antica e moderna, fu composta dal magistrato sardo Giuseppe Manno (1786-1868), più tardi ministro di Stato del regno d'Italia.

V. Cuoco e P. Colletta.

Vincenzo Cuoco, già ricordato (v. p. 683), ed il generale Pietro Colletta sono gli storici degli avvenimenti napoletani di questo periodo. Il *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli del 1799*, scritto dal Cuoco nei primi mesi del suo esilio in Francia, sul cadere di quel medesimo anno, e pubblicato a Milano nel 1801, e poi ricorretto nel 1806, più che una pura storia, è una raccolta di giuste ed acute osservazioni sui fatti della rivoluzione di Napoli del '99, nella quale i Francesi, chiamati dai repubblicani napoletani, rovinarono quella regione, che cominciava appena a respirare dal mal governo spagnuolo dei vicerè. I repubblicani mostrarono poco senno e troppa servile imitazione delle pazzie francesi. Il libro del Cuoco " è uno di quegli assennati ed acuti ragionamenti sulla storia civile, che da un lato fanno pensare ai *Discorsi* di Niccolò Machiavelli, e dall'altro alle speculazioni di Giambattista Vico „ (Balbo): un vero saggio di filosofia della storia della rivoluzione napoletana. Esatto soltanto nella narrazione di quei fatti cui l'autore partecipò, il *Saggio* ha il carattere dell'originalità, ben concepito e distribuito nelle sue parti; uno stile vivace ed energico, pieno di evidenza; ma la lingua cosparsa qua e là di napoletanismi e gallicismi, corretti poi nell'edizione del 1806, che fu ritoccata anche sotto altri riguardi. Pietro Colletta (1775-1831), militare e ingegnere civile, fu appunto difensore di Castelnuovo durante la Repubblica Partenopea (1799), e adoperato, poi, dal Murat a togliere di mano agl'Inglesi l'isola di Capri, ed a pacificare la Calabria ulteriore; e come direttore generale di ponti e strade, ed ispettor generale del genio militare e consigliere di Stato. Seguì, benchè disapprovante, anche il Murat nell'impresa dell'indipendenza d'Italia. Ma, avendo anche partecipato alla rivoluzione napoletana del '21, ritornati i Borboni con gli Austriaci, fu relegato a Brünn in Moravia, a piè dello Spielberg, ove, come vedremo, languirono tanti patriotti italiani! Qui,

in quasi due anni che vi stette, ebbe l'idea di narrare gli avvenimenti napoletani, ai quali avea preso parte. La sua *Storia del reame di Napoli* fu scritta, però, a Firenze, ov'egli, graziato nel 1823, visse tutto il resto della sua vita, nella cara compagnia di Pietro Giordani, di Gino Capponi, del Niccolini e del Leopardi, che, come abbiam visto (v. a p. 663), soccorse: il primo assiduo revisore dell'opera, il secondo editore di essa (1834). L'opera del Colletta, in dieci libri, si stende dal 1734 al 1825, dai principii, cioè, del regno di Carlo III, alla morte di Ferdinando IV, che fu poi I. Egli raccolse con ogni cura il materiale e non si mostra inesatto che solo quando è in difetto di notizie e di documenti, allora tenuti segreti. I recenti studi sul periodo trattato da lui hanno quasi sempre confermata l'esattezza della sua narrazione, che malignamente fu detta un " romanzo storico ". Il suo stile è tacitiano e sembrò affettato a chi non conobbe da vicino quell'uomo, sempre fermo e risoluto, e di tempra antica.

Carlo Botta

2. Il più celebre storico di questo periodo è il piemontese Carlo Botta (1766-1838: v. la fig. a p. 701), nato a San Giorgio nel Canavese, e medico di professione. Anch'egli fautore delle nuove idee francesi, per aver tentato, con altri amici, di ribellare il Piemonte, fu imprigionato (1794-5). Liberato, andò in Francia, ove servì, come medico militare, nell'esercito delle Alpi, e poi seguì le milizie francesi in Italia, addetto agli ospedali militari di Milano, Pavia, Mantova, Verona, Venezia, e finalmente a Corfù e in Valtellina. Gli eventi lo chiamarono allora in mezzo alla politica: fece parte del governo provvisorio del Piemonte; e, dopo l'unione di questo alla Francia (1799), fu dell'Amministrazione centrale del dipartimento dell'Eridano. Ma, tornati gli Austro-Russi, dovette esulare, e riprese a fare il medico militare, sino a che la battaglia di Marengo non gli aprì le porte della patria. Di nuovo nella politica, fu, tra l'altro, deputato del Corpo legislativo pel dipartimento della Dora sino alla caduta di Napoleone, vivendo, quasi sempre, tutti gli altri anni suoi a Parigi, anche quando il Piemonte si separò dalla Francia, e quando ne fu re Carlo Alberto, che, da principe, lo avea sovvenuto. *La Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America* (1809), scritta, in tre anni, a Parigi, dove, frequentando le conversazioni di Giulia Beccaria, madre del Manzoni, glien'era sorta la prima idea, ha per iscopo di eccitare gl'Italiani alla rivendicazione della libertà nazionale, mettendo loro dinanzi la figura eroica di Washington liberatore, in contrapposto a quella di Napoleone conquistatore. In quattordici libri son ivi narrati gli avvenimenti di quella regione dell'America, dalla costituzione delle colonie inglesi, nel settentrione del nuovo mondo, al riconoscimento dell'indipendenza degli Stati Uniti (1763-1783). È accurata e piena di notizie, imparziale, elevata pei concetti e pei sentimenti; e, tenuta in grande stima dagli stessi Americani che la tradussero, e, per riconoscenza, inalzarono un busto all'autore della loro *Storia*, la quale fu voltata anche in francese. Con tutto questo successo il Botta fu costretto a venderne, per bisogno, 600 copie come carta. Essa è scritta con modi antiquati che la rendono men popolare e men utile. Ricavò invece 10 mila lire dalla traduzione francese della seconda opera sua, la *Storia d'Italia dal 1789 al 1814* (1822), composta in cinque anni e ampliata di un amico. In 27 libri egli narra avvenimenti, di cui fu, in gran parte, testimone oculare ed attore. Meno veritiera e imparziale della prece-

dente, ma piena di sentimenti morali e patriottici, essa ebbe, in poco tempo, quattordici edizioni e fu premiata dall'Accademia della Crusca. Intanto meditava una terza opera più vasta, che riunisse quella del Guicciardini a codesta seconda *Storia* sua. E dopo quattro anni e mezzo di lavoro, con l'aiuto di una società di amici, che si obbligavano a dare 6000 franchi annui, per sei anni, all'autore e le spese di stampa, codesta *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini dal 1534 al 1789* (1832) potè vedere la luce a Parigi. Ma, per le scarse e mal sicure fonti consultate e per mancanza di documenti, essa riuscì alquanto sconnessa, mal divisa, poco esatta e poco attendibile, ed, in generale, troppo affrettata. Il Botta continua la scuola storica classica del Cinquecento, unendo, nelle sue storie, ai generi narrativo, descrittivo e didascalico, anche l'oratorio: le sue allocuzioni però non sono inventate, ma elaborate su veri discorsi: le descrizioni, fatte sul gusto di Livio, son troppo prolisse. Lo stile, un po' rettorico ed affettato, è forse soverchiamente affettuoso e immaginoso. Quantunque ei dimorasse quasi sempre in Francia e adoperasse nel parlare e spesso anche nello scrivere il francese, la sua lingua è pura e propria, non ostante arcaismi ed espressioni poco convenienti alla storia: ei la derivò dallo studio dei Trecentisti, dei Cinquecentisti e dell'uso moderno. Ad ogni modo il Botta ha il merito di essere stato restauratore dell'arte dello scrivere in buon italiano, allora poco curata per influenza della cultura francese.

Fig. 153. — Carlo Botta. Da un'incisione pubblicata nella *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini*, Parigi, Baudry, 1837.

In luogo della *Storia* del Botta sulla rivoluzione d'America, era stata premiata, nel 1810, dall'Accademia della Crusca, la storia dell'*Italia avanti il dominio dei Romani* (edita nel 1811) del toscano Giuseppe Micali (1769-1844), nato a Livorno. Concepita tra le rovine dell'antica Pesto, essa, che espone le condizioni anteriori e le vicende dei popoli italici (troppo prediletti all'autore) prima della conquista romana, ha più critica ed esposizione più piana; ed il merito di considerare in nuovo modo la storia dell'Italia antica. La prima parte di quest'opera fu ripubblicata nel '32 (*Storia degli antichi popoli italiani*), e, nel '44, vi furono aggiunti, come illustrazione, alcuni *Monumenti inediti*.

Alla storia straniera si rivolsero anche altri storici italiani di questo periodo. I *Commentari della rivoluzione francese* furono scritti dal noto traduttore del *Paradiso Perduto* del Milton (1811), il toscano Lazzaro Papi (1763-1834). Nato

a Portilio nel Lucchese, pur medico di professione, era stato militare, nelle Indie, con gl'Inglesi (1792-98); poi, di ritorno in patria (1802), bibliotecario di Lucca e direttore del Museo di Carrara (1802); e finalmente istitutore del principe Carlo di Borbone (1833) ecc. I *Commentari*, in 28 libri (i cui primi dieci pubblicati postumi nel 1836, gli altri nel 1830-1), narrano la rivoluzione dalle origini al 1814. Scritti in uno stile puro, elegante e scorrevole, ma senza colorito e vivezza: importanti per nuovi particolari, per conoscenza delle pubblicazioni contemporanee, per imparzialità, per sentimenti liberali, e per senno e accortezza nel ricavare le ragioni intime dei fatti; furon giudicati da uno storico francese " la meilleure histoire de la Révolution écrite hors de France „, e superiore a quella del Carlyle (M. Pellet). Una buona *Storia del Risorgimento della Grecia* (1846) fu fatta da un altro toscano, il fiorentino Luigi Ciampolini (1786-1846), vissuto quattro anni a Corfù, ove insegnava ai giovanetti. Egli narrò anche, in una robusta prosa, le *Guerre di Lulli contro Alì bassà di Janina* (1826).

Storici leggieri

3. Tutti questi storici, qual più qual meno, conformano le loro storie al tipo classico, adottato dall'antichità e seguito dagli storici italiani del Cinquecento: hanno cioè, come abbiamo già accennato, le concioni più o meno inventate, le descrizioni ed altri ornamenti rettorici. Col diffondersi del romanticismo in Italia, un nuovo tipo di storia va mano mano prendendo piede. Questa nuova storia, rimettendo in onore l'indirizzo storico del Muratori e il filosofico del Vico, si fonda sull'esame dei fatti scrupolosamente raccolti e vagliati, e risale alle cause ed ai principî di essi: abbandonando le teorie arbitrarie, essa ha per caratteristica principale l'imparzialità, che comprende tutto e nulla sagrifica alla passione o al diverso modo di vedere. Oltre dei fatti civili essa vuol abbracciare la vita intera dei popoli, i sentimenti, la coltura, i costumi, le credenze, ecc. Anche di questo nuovo indirizzo dato alla storia, siam debitori al genio di Alessandro Manzoni. Col suo *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (1822), che abbiam ricordato illustrazione all'*Adelchi*, egli venne a dare le ragioni perchè in molti dei punti della tragedia avesse dissentito dagli storici che lo avean preceduto. Ricercando le vere condizioni degl'Italiani sotto il dominio dei Longobardi, egli assodò, contro l'opinione comune, che quelli non avean mai formato con questi un popolo solo; giustificò i papi dell'aver chiamato i Francesi, e spiegò le ragioni della facile vittoria di costoro. Questo *Discorso*, che gettava una luce nuova sui tempi longobardici e coi suoi dubbi e quesiti riusciva a distruggere un intiero periodo di storia italiana, suscitò belli e fruttuosi studi e controversie sulla storia dei Longobardi, a cui presero parte gli storici Carlo Troya, Gino Capponi, che ricorderemo, Pietro Capei (1796-1868) autore di un *Discorso sulla dominazione dei Longobardi in Italia*, ed altri. Una colonna fatta erigere a Milano nel 1630 per infamare i presunti untori della peste, fornì argomento al secondo lavoro storico del Manzoni. La *Storia della Colonna infame* è una monografia storico-giuridica, terminata sin dal 1829, ma messa in [illegible] in luce della seconda redazione dei *Promessi Sposi* (1840-42), nel cui capitolo XXXII era stata annunziata e con cui ha stretta relazione per l'episodio della peste. In essa il Manzoni volle provare che i giudici fecero mo[illegible] Mora e Guglielmo Piazza come untori nella peste del 1630.

non per colpa dell'istituzione della tortura (come avea argomentato Pietro Verri nelle sue *Osservazioni* su quest'ultima), con la quale avevano potuto estorcere la falsa confessione d'un delitto, fisicamente e moralmente impossibile: sì bene pel loro malvolere, pel quale condannarono degl'innocenti, anzi fecero di tutto per trovarli colpevoli. Alla narrazione storica, insomma, " s'innesta uno studio psicologico sui motivi che spinsero i giudici a pronunziare la condanna e gli accusati ad accusarsi „. Il lato men forte del libro è la tesi filosofica sulla " possibilità in cui i giudici sarebbero stati di sottrarsi a quei motivi „. Ottimamente dimostrata è, invece, la tesi giuridica: " che i giudici ricorsero alla tortura in tali stadii del processo, in cui la legislazione stessa del tempo la proibiva „ (D'Ovidio).

Il Manzoni lasciò frammentario un " saggio comparativo „ sulla *Rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*. Di esso si son pubblicati, postumi, l'introduzione e il più largo frammento sulla rivoluzione francese, che giudicò necessaria e vantaggiosa soltanto nei primordi, nel resto inutile e dannosa; la rivoluzione italiana ritenne, invece, giusta e legittima rivendicazione.

C. Troya.

Dal *Discorso* del Manzoni sui Longobardi si può dire che prenda le mosse la nuova scuola storica: la quale, per la sua opinione sulle origini del dominio temporale e sulla parte rappresentata dal papato di fronte ai barbari, fu detta neo-guelfa. Dalle questioni sui Longobardi fu tratta poi ad esaminare con più larga critica e con più sana dottrina, tutte le vicende italiane. " Uno dei più belli ornamenti di questa scuola, e quello che sicuramente vi ha portato più ricco contributo di erudizione, più diligente studio di documenti, più appurato corredo di fatti „, è il napoletano Carlo Troya (1784-1858), esule pe' fatti del '21 a Firenze e a Roma, e poi presidente del Consiglio dei ministri di Ferdinando II, nel '48. Il suo celebre libro *Del Veltro allegorico di Dante* (1826), ristampato più tardi col titolo di *Veltro allegorico dei Ghibellini* (1832), iniziò i suoi studi storici sul medio evo, perchè ivi, indagando " le cagioni dei fatti che accesero i fieri sdegni dell'Alighieri, dalle conquiste barbariche riconobbe esser derivata quella divisione profonda di schiatte, di diritti, di costumi che condusse l'Italia ai fatali e sanguinosi antagonismi dei secoli susseguenti „ (Tabarrini). Ai dubbi esposti dal Manzoni sui Longobardi si può dire che il Troya desse come una risposta assoluta con la sua dissertazione *Della condizione dei Romani sotto i Longobardi* (1824). La sua grande *Storia dell'Italia nel medio evo*, frutto di pazientissime ricerche, è un'opera monumentale; ma non compiuta, perchè ne' 10 volumi studia i soli Goti, sino a Carlo Magno. In riguardo al popolo successo a questi nella signoria d'Italia, lasciava il *Codice longobardo*, in 5 volumi, costatogli 30 anni di studi non mai interrotti.

Al *Veltro* del Troya si ispirò, nello scrivere la sua popolare *Vita di Dante* (1839), lo storico e politico piemontese Cesare Balbo (v. p. 725), ingegno più sintetico, coordinatore, comprensivo, artistico, ed anch'egli poi uomo politico e di Stato. Con una *Traduzione di Tacito* (1830) e con istudi di filosofia della storia (*Meditazioni storiche*, 1842) si preparò ai suoi lavori storici, fra i quali, popolarissimo, il *Sommario della Storia d'Italia* (1846), composto in quasi 40 giorni per l'*Enciclopedia popolare* dell'editore Pomba di Torino, poi corretto ed accresciuto (1856). Scritto, col nerbo e col vigore di Tacito, per preparare la guerra

d'indipendenza, esso è il miglior tentativo, fatto sino allora, di un ordinamento della nostra storia, che comprendesse, oltre ai fatti civili, il progredire di tutta la cultura italiana. Il Balbo lasciò incompiuta anche una *Storia d'Italia sotto ai Barbari* (1830).

Fra gli storici neoguelfi è pure da collocare il milanese **Cesare Cantù**, già rammentato (p. 692), lo storico più popolare e lo scrittore più enciclopedico d'Italia. Dopo una *Storia di Como* (1829), egli diede mano a pubblicare dal 1836 al 46 la sua monumentale *Storia universale*, ov'è narrata la vita di tutte le nazioni, in quanto alla politica, alla religione, alla morale, al sapere, all'economia, ecc. Ebbe un successo favoloso, fu tradotta in francese e in spagnuolo, e influì non poco sulla cultura italiana di quello e del tempo successivo. Fu merito non piccolo del Cantù l'aver svelato agl'Italiani il movimento storico della Francia, della Germania e dell'Inghilterra, allora poco noto ad essi. Il Cantù, l'uomo militante della scuola manzoniana, i cui principi egli applica alle questioni importanti e vive, fu detto " un reazionario con patina liberale „, perchè mentre parla di libertà, d'indipendenza, di nazionalità e di libero pensiero, ammette la censura politica, l'infallibilità del papa, i Gesuiti, ecc. ecc. Così nella *Storia universale*, come negli altri lavori storici minori (*Storia degli Italiani*, *Eretici d'Italia*, *Cronistoria dell'Indipendenza italiana*, *Gl'illustri italiani*, ecc., ecc.), che sono come capitoli staccati dell'opera grande, è conciso sempre, sì da parer trascurato: sempre energico e nervoso. Ingegno versatile, istancabile lavoratore egli si provò in quasi tutt'i generi letterari: ed è ormai stimato e riverito anche dai suoi avversarii politici e letterari.

Alla nuova scuola storica appartenne pure un altro dei grandi storici di questo periodo, il siciliano **Michele Amari** (1806-1889), nato a Palermo, patriotta e poi due volte ministro, di Garibaldi in Sicilia e del regno d'Italia. La sua *Storia del Vespro siciliano*, scritta dal 1836 al '42, fu pubblicata in quest'ultimo anno con titolo molto modesto (*Un periodo delle istorie siciliane nel secolo XIII*), ma, con tutto ciò, fu pure sequestrata dal Governo borbonico, e l'autore, per salvarsi, fu costretto a fuggire a Parigi, ove la ripubblicò col vero titolo (1843). Con quella *Storia*, diffusasi rapidamente per tutta Italia, egli volle sfatare la leggenda, accolta anche dal Niccolini nella sua tragedia *Giovanni di Procida*, che la ribellione siciliana fosse prodotta da una congiura; e dimostrò, invece, che fu un semplice tumulto provocato dal carattere indipendente degl'isolani e dalla dura oppressione dei francesi. Fu anche siciliano **Giuseppe La Farina** (1815-63), nato a Messina, patriotta e pubblicista, che rese più popolare la storia nazionale con i due suoi libri, diligenti e chiari: *Storia d'Italia narrata al popolo italiano* (1846) e *Storia d'Italia dal 1815 al 1850*, scritta negli ultimi anni suoi.

4. Le relazioni dei viaggi, che nel periodo precedente ebbero un interesse assolutamente storico, assumono, in questo, uno scopo totalmente scientifico. Prima d'ogni altro il naturalista e botanico fiorentino **Giovanni Targioni-Tozzetti** (1712-83), medico del granduca e bibliotecario della Magliabechiana, fu autore, fra l'altro, di una *Relazione di alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana* (Firenze, 1751, e poi 1768-79). Uno dei più grandi naturalisti

d'Italia e del mondo, l'abate Lazzaro Spallanzani (1729-99), nato a Scandiano (Reggio Emilia), professore nelle università di Modena e di Pavia, scrisse le *Relazioni* dei suoi viaggi scentifici in Isvizzera (1779), nelle coste del Mediterraneo (1781) e dell'Adriatico (1782-3), a Costantinopoli, a Troja e in altre parti dell'Oriente (1785), nel regno di Napoli e di Sicilia, che furono pubblicate parte da lui stesso, parte postume, coi titoli: *Viaggio alle Due Sicilie e in alcune parti dell'Appennino*, *Lettera da Pera di Costantinopoli*, *Viaggio in Oriente*, *Viaggio nella Svizzera*. La sua forma letteraria è semplice, elegante e vivace. Del grande comasco Alessandro Volta (1745-1827), l'immortale scopritore dell'elettricità metallica e per contatto, ed inventore della pila elettrica, ci resta una *Relazione* (1777) di un suo viaggio fatto in Isvizzera, edito postumo nel 1827. Anche il conte Castone della Torre di Rezzonico, che abbiam ricordato fra i lirici di questo periodo (v. p. 641), compose i *Giornali dei viaggi*, fatti da lui in Inghilterra (1789-90), in Sicilia e a Malta (1793-4). Dei suoi viaggi in Germania (1788) ci restan solo dei *Frammenti*. Dettò in inglese una relazione, anche schietta e modesta, dei suoi *Viaggi* in Affrica, allo scopo di scoprire gli avanzi della civiltà egiziana, un altro illustre italiano, il viaggiatore Giovanni Belzoni (1778-1823), nato a Padova, ma vissuto quasi sempre in Inghilterra, ove trasportò dall'Egitto il busto colossale di Memnone. Percorsi due volte l'Egitto e la Nubia, egli ritornò famoso specialmente per le scoperte del reale sepolcro di Psammetico, dell'ingresso della seconda piramide e delle rovine della città e del porto di Berenice. Ma, ritornato in Affrica, per ritrovare nel centro di essa la misteriosa Tombuctoo, vi trovò, invece, la morte. La stessa sua sorte ebbe, tre anni dopo, il suo compaesano Giambattista Brocchi (1772-1826), nato a Bassano, sommo geologo e paleontologo, autore di una celebre *Conchigliologia fossile subappennina* (1814), per la quale avea percorso tutta l'Italia, e di un'opera geologica e climatologica: *Sullo stato fisico del suolo di Roma* (1820). Del suo viaggio in Egitto, nella Siria e nella Nubia, visitate da lui minutamente durante tre anni, non ci resta però che il solo *Giornale*, edito postumo nel 1841. Di un altro viaggiatore e naturalista padovano, l'abate Alberto Fortis (1741-1803), seguace delle nuove idee francesi, vissuto quasi sempre a Parigi, abbiamo, fra l'altro, un *Viaggio in Dalmazia* (1774) e un *Viaggio mineralogico nella Calabria e nella Puglia* (1784).

Fra le relazioni di viaggi che non hanno interesse scientifico, ma storico ed artistico, son specialmente da ricordare le belle *Lettere familiari ai suoi tre fratelli* (1762-63), scritte sui suoi viaggi per il Portogallo, la Spagna e la Francia dal torinese Giuseppe Baretti, che ora ricorderemo fra i critici, una delle migliori prose della letteratura italiana, piena di spiritose osservazioni e di riuscite descrizioni di paesi e costumi. *Il viaggio a Costantinopoli* (1788) dell'abate Casti (v. a p. 635) è ricco di curiose notizie. In quarantasei *Lettere* (1795) il rammentato Aurelio de' Giorgi Bertòla (v. a p. 642) descrisse alla contessa Sacrati i suoi viaggi per la Svizzera e sulle rive del Reno. Lo stesso Bertòla nella sua *Vita del bali M. Sagramoro* (1793), viaggiatore e diplomatico, avea avuto occasione di ritrarre, con curiosi particolari, altre regioni d'Europa. Le ventisette lunghe, ma neglette *Lettere sulle Indie Orientali* (1802, e poi 1829), scritte dal ricordato storico Lazzaro Papi (v. a p. 701) dall'Asia ad un amico,

narrano i fatti di quei popoli, come furon raccontati da persone degne di fede o osservate con i propri occhi nei dieci anni ch'ei fu nel Bengala. Nella *Relazione di un viaggio in Algeri* (1817), il poeta giocoso Filippo Pananti, già rammentato (v. a p. 625), narrò le sue avventure ed osservazioni sopra le coste di Barberia durante la sua prigionia presso i pirati. Il gesuita romanziere Antonio Bresciani (v. a p. 695) compose alcune *Lettere sul Tirolo tedesco* (1830), assai stimate.

III.

G. Tiraboschi

1. Più della civile la storia letteraria si mantenne fedele, fin dal principio di questo periodo, ai precetti del Muratori e dei suoi seguaci. Il successore appunto del Muratori nella direzione della biblioteca estense, il gesuita bergamasco Girolamo Tiraboschi (1731-94), già professore d'eloquenza nel collegio di Brera a Milano, il principe della nostra storia letteraria, ci ha lasciato la monumentale *Storia della letteratura italiana* (1772-82), che abbraccia tutta la cultura italiana dagli Etruschi, dai Siculi, dagli abitatori della Magna Grecia, dai Romani, dal medio evo, fino a tutto il secolo XVII. Sotto il rispetto biografico e bibliografico, essa è la migliore d'Italia e non ha riscontro nelle nazioni romanze. Forse le nocque il disegno troppo ampio: chè, abbracciando, oltre a quello delle lettere, anche gli altri rami dello scibile, dalla teologia alle belle arti, essa riesce per confessione dell'autore, una " Storia dell'origine e dei progressi delle scienze tutte in Italia „. Ma se manca di un'analisi critica ed estetica delle opere d'arte, essa ha, in compenso, coscenziose e diligentissime notizie biografiche e bibliografiche su gli scrittori, le quali ancor oggi riescon utili agli studiosi della nostra storia letteraria. Di non minor valore è l'altra sua opera intitolata *Biblioteca modenese* (1781-86), sugli scrittori nati negli stati " del serenissimo Duca di Modena „ (allora Francesco III), ad imitazione della grande opera ricordata del Mazzuchelli sugli *Scrittori italiani*. Questa ebbe allora imitatori in quasi tutte le province italiane. Il bolognese Giovanni Fantuzzi (1718-99) dètte le *Notizie degli Scrittori bolognesi* (1781-94); il toscano Angelo Fabbroni (1732-1803), nato a Marradi, le *Vitae italorum doctrina excellentium qui saeculis XVII et XVIII floruerunt* (1778-1805); il napoletano padre Eustachio d'Afflitto le *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli* (1782-94), incomplete sino alla lettera B; il padre Ireneo Affò (1741-97), minore osservante e bibliotecario della Palatina di Parma, le *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani* (1789-97), continuate poi da Angelo Pezzana (1825-35); i ferraresi Andrea (1701-72) e Lorenzo Barotti (1724-1801) le *Memorie istoriche dei letterati ferraresi* (1792).

Una divulgazione delle più importanti notizie messe assieme dal Mazzuchelli e dal Tiraboschi si propose di fare con il commentario su *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento* (1804-13) il conte Giambattista Corniani (1742-1813), concittadino del Mazzuchelli, perchè nato ad Orzi-Nuovi nel Bresciano. Ma quest'opera, divisa in biografie disposte cronologicamente dal

1000 al 1750, non è in generale che un diligente compendio delle opere precedenti, mentre riesce più utile pei tempi più vicini a noi. Con più dottrina ed acutezza continuarono i *Commentarii* un altro bresciano, Camillo Ugoni (1784-1855) ed altri (1854-56). Un'enorme compilazione, e quasi inutile oggi, benchè tradotta in varie lingue, ristampata e compendiata, è l'opera *Dell'origine, dei progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura* (1782-99), in venti volumi del gesuita spagnuolo Giovanni Andrès (1740-1817). Alla storia letteraria generale si riferiscono il *Discorso sopra le vicende della letteratura* (1761) e il *Saggio sopra la letteratura italiana* (1762) del ricordato Denina (v. a p. 697), criticati ferocemente dal Baretti, come cose frettolose: e cattiva compilazione è pure *La Prussia letteraria sotto Federico II* dello stesso autore.

Di un solo genere letterario, ma in tutto il suo svolgimento nelle letterature antiche e moderne, si occupò il napoletano Pietro Napoli Signorelli (1731-1813), impiegato a Madrid, professore a Milano ed a Bologna, nella sua *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (1777-1813). Egli è anche autore di un'altra opera d'interesse più regionale, e non dello stesso valore, sulle *Vicende della cultura delle Due Sicilie* (1784), " ossia Storia ragionata della legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli „.

S. Bettinelli

Parziale istorico delle lettere italiane fu pure il gesuita volteriano Saverio Bettinelli, il ricordato autore in parte ed editore dei famosi *Versi sciolti di tre eccellenti autori* (v. a p. 478). La miglior opera sua in questo genere, per disegno ed esecuzione, sempre però ispirata ai lavori storici volteriani, è il *Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e nei costumi dopo il Mille* (1773), in cui sono specialmente rilevati i mutamenti e progressi del pensiero e del costume italiano. Ma più che per questi ed altri minori lavori di critica letteraria egli va famoso per le sue *Lettere virgiliane* (1756), che, composte durante un viaggio in Francia e in Germania, e fatte pubblicare, anonime, innanzi ai ricordati *Versi* a Venezia, mentr'egli era fuori d'Italia, destarono tanto scandalo e tanto rumore.

Ei le finse scritte da Virgilio negli Elisi, specialmente contro Dante e i suoi ammiratori e imitatori, e dirette, in numero di dieci, agli Arcadi. Virgilio, a mitigare la severa deliberazione di tutt'i maggiori poeti dell'antichità che aveano escluso Dante dal numero di essi, avea proposto che si estraesse dalla *Divina Commedia* i migliori pezzi e se ne facesse un volume di tre o quattro canti veramente poetici, ordinati il meglio che si potesse, e che dei versi scelti e non associabili ad altri, si facesse come una raccolta di sentenze. A Dante ed ai suoi imitatori son dedicate nove di quelle *Lettere;* nella decima son condannati senza misericordia, e con le forme della Inquisizione romana, tutti gli altri poeti italiani. Così che di questi si finisce per conservar solo una buona parte delle rime del Petrarca, ma scelte e annotate; di tutt'i cinquecentisti appena un libricciuolo di rime; dall'Ariosto sono soppresse le parti scurrili e le storie dei paladini e dei maghi; dei suoi imitatori il solo Berni rimane in vita; dalla *Gerusalemme* espunti tutt'i luoghi amorosi e fantastici; l'*Aminta,* la *Secchia Rapita* e il *Ditirambo* del Redi rimangono interi; di tutte le *Rime* del Chiabrera si fa un sol volume e dell'*Adone* sei o sette canti. Di tutti questi pezzi salvatisi dalla sua sferza egli forma una piccola *Scelta de' poeti italiani*, da offrirsi come modello alla gioventù.

Il Bettinelli con queste *Lettere* si propose specialmente di combattere " il troppo ostinato accecamento verso gli antichi „, avendo in mira particolarmente i rimatori della ricordata accademia dei Granelleschi di Venezia, i quali, imitando Dante, non mostravano " nè bello stile, nè gusto poetico, nè invenzione, ma sole copie del gusto e delle frasi dantesche, di vocaboli strani, di rime forzate, d'aria scientifica „.

Le *Lettere virgiliane* furono ben accolte in Francia e influirono sul giudizio che il Voltaire dètte poi sulla *Divina Commedia* nel *Dictionnaire philosophique* (1764). In Italia, invece, incontrarono, specialmente per il loro scopo principale di abbatter Dante, accaniti oppositori, come il battagliero erudito toscano Giovanni Lami (1697-1770), bibliotecario della Riccardiana, il quale le criticò nel giornale settimanale *Le novelle letterarie* (1758), scritto da lui; il padre Zaccaria nelle *Memorie per servire alla storia letteraria* (XI, 385 segg.); e i due ricordati poeti Agostino Paradisi e Giuseppe Gennari (pp. 640, 610), il primo in un poemetto, il secondo in un'epistola in versi. Gli stessi Frugoni e Algarotti, che il Bettinelli, stampandone (all'insaputa loro, come s'è visto) i versi in fine delle *Lettere virgiliane*, faceva credere concordi a lui nel giudizio su Dante, protestarono pubblicamente il loro rispetto e la loro stima pel padre della poesia italiana. Il rumore però fu più grande a Venezia, perchè ivi erano state pubblicate le *Lettere*, ivi si trovava l'accademia dei Granelleschi, contro cui eran principalmente dirette; ed ivi si stava allora stampando dal libraio Zatta un'elegante edizione delle opere dantesche. Visto compromessa la sua edizione, lo Zatta si rivolse a Gasparo Gozzi (v. p. 607), perchè, scrivendo un'apologia di Dante, rispondesse al suo detrattore. Così nacque la celebre operetta gozziana intitolata: *Giudizii degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita a Virgilio* (1758), o più brevemente la *Difesa di Dante*: una delle migliori opere della critica italiana di allora.

Il Gozzi imagina anch'egli che un abitante degli Elisi, Anton Francesco Doni, il bizzarro prosatore del Cinquecento (v. p. 422), in tre lettere allo stampatore Zatta, narri ciò ch'era avvenuto negli Elisi, allorchè v'eran pervenute le famose *Lettere* attribuite a Virgilio. Dante andò su tutte le furie, e non ci volle poco per persuaderlo che quelle lettere erano una mistificazione. Per dargli, allora, una soddisfazione, Virgilio, Giovenale e Aristofane bandiscono una solenne riunione in onore di lui. Virgilio, baciando la fronte a Dante, dichiara pubblicamente, fra le acclamazioni di tutt'i poeti presenti, la sua profonda ammirazione per lui; e, per combattere l'asserzione delle *Lettere* che all'Alighieri mancasse l'arte e il buon gusto, incarica un commentatore dantesco, Trifone Gabriello, veneziano, di esporre l'arte meravigliosa della *Commedia;* mentre, dall'altra parte, Aristofane rileva in una favola, *Orfeo,* tutto il buon gusto dantesco. Il Bettinelli, pur mostrandosi ribelle alle dottrine tradizionali e avverso agl'imitatori, avea applicato i canoni dell'antica epopea alla *Commedia*, indipendente dagli esemplari conosciuti; il Gozzi, invece, intuì le relazioni fra la *Commedia* e le opere minori; la necessità di una larga e solida conoscenza dei tempi, coi quali è legato il poema dantesco; quel che vi è di personale e di intimo in esso, ed il valore delle imagini e dei simboli suoi. Quello però che dovette più irritare il gesuita furono le illustrazioni satiriche contro di lui, con cui lo Zatta volle adornare la sua edizione, ideate solo in parte dal Gozzi (probabilmente con l'aiuto dello stesso Algarotti), alcune delle quali venivano a ferirlo nel vivo. Una di esse, rappresentante " Il Vesuvio di Napoli

1

2

3

Dalla *Difesa di Dante* di Gasparo Gozzi

(Venezia, 1758).

Spiegazione della Tavola.

Gasparo Gozzi intende figurare la sua *Difesa* nell'atto d'esser spedita dallo stampatore veneziano Zatta a Virgilio nei Campi Elisi (3ª vignetta), sotto il nome del quale Saverio Bettinelli, nelle sue *Dieci lettere agli Arcadi* (Venezia 1756), aveva censurato Dante (le lepri addentano la coda del leone morto, 1ª vignetta). Il Bettinelli, inoltre, aveva pubblicato a Venezia, nell'anno 1758, sotto il titolo di *Versi sciolti di tre eccellenti Poeti*, alcune poesie sue e di due suoi amici, fra le quali la descrizione d'una eruzione del Vesuvio (2ª vignetta).

tutto avvampante, da cui escono parecchi topi „, alludeva ad una descrizione poetica che il Bettinelli avea fatta, nei *Versi*, dell'eruzione di quel vulcano. Un'altra, quella del frontespizio, rappresentava un " Leone morto „ (Dante), che "alcune lepri vive solleticano nella coda „ (il Bettinelli e i critici avversi a Dante che lo avevan preceduto: v. la tavola qui di fronte).

Il gesuita, tornato in Italia e stabilitosi per qualche tempo a Verona, a convertire " la gioventù a Dio nelle chiese, e al buon gusto in casa „ (Pindemonte), non tardò, quindi, a ritornare all'attacco con *Dodici lettere inglesi sopra vari argomenti e sopra la letteratura italiana principalmente* (1767), in cui, allargandosi a trattare di tutta la letteratura italiana passata, e asserendo che gl'Italiani non avevano una letteratura contemporanea, fa l'apologia delle *Lettere virgiliane*, insinuando anche che il Gozzi era stato mosso, più che dall'ammirazione per Dante, dagl'interessi del suo stampatore. Più tardi mutò opinione, e nel *Discorso sopra la poesia italiana* (1780) difese la nostra tradizione letteraria e combattè l'imitazione delle letterature straniere, che avea propugnata nelle sue opere precedenti, perchè s'eran discostate dalle regole classiche. Il Bettinelli è un precursore della nuova critica in Italia. Subendo l'influsso della letteratura francese e del Voltaire in ispecie, con cui, com'è noto, fu in grande dimestichezza, egli rappresenta principalmente la ribellione al passato, " l'emancipazione dalle regole o dall'autorità, la reazione contro il grammaticale, il rettorico, l'arcadico e l'accademico „ (De Sanctis). Il suo torto fu di non scorgere ciò che di ancor sano e vivo era nella nostra vecchia letteratura. A questa mostrò, invece, più rispetto e venerazione il Gozzi, pur esso avverso all'imitazione gretta, ma che, vissuto troppo chiuso nella sua Venezia, nè avendo potuto allargare i suoi orizzonti letterarii, rimase più moralista che critico.

G. Baretti

Più audace, più battagliero del Bettinelli, e, come lui, derisore di gran parte della vecchia letteratura e della contemporanea, fu il torinese Giuseppe Baretti (1719-89). Come il critico gesuita, anch'egli era colto nelle lingue straniere, essendo vissuto alcuni anni fuori d'Italia, dimorato specialmente a Londra (1751-60), ove avea insegnato l'italiano e pubblicato, in inglese, una *Dissertazione sui poeti italiani con osservazioni sul Saggio del Voltaire intorno alla Poesia Epica* (1753); una *Biblioteca italiana* (1757), raccolta di notizie sui principali scrittori italiani con una prefazione " sulle vicende della lingua italiana „; una *Dissertazione sulla poesia italiana* (1757); e, finalmente, un *Dizionario inglese-italiano* (1760), che gli acquistò molta fama. Lasciata l'Inghilterra e tornatosene, dopo aver visitato il Portogallo e la Spagna, in Italia, stette un paio d'anni a Milano nella cara compagnia del Parini e degli accademici Trasformati; poi (1762) passò a Venezia. Qui, credendosi in piena libertà, dètte mano alla pubblicazione del suo terribile giornale quindicinale di critica: la *Frusta letteraria*, che uscì dal 1° ottobre 1763 al 15 gennaio '65 a Venezia, con la data di Rovereto, e ad Ancona, dal 1° aprile '65 al 15 luglio dello stesso anno, con la data di Trento.

Il Baretti finse che, autore di quegli articoli violenti, e agitatore della metaforica frusta fosse un vecchio burbero, tornato da lunghi viaggi e da aspre guerre, con una gamba di legno e un mustacchio bruciato, eterno fumatore, che avea per compagno

di conversazione di un buon curato, don Petronio Zamberlucco, e per servo un certo Macouf. Stabilito il principio che non si dovesse affatto scrivere se non quando si avesse da dire qualche cosa che recasse vantaggio o diletto alla società, egli, a voler rendere utile e non inferiore a quella delle altre nazioni la letteratura contemporanea, dà addosso a " quel flagello di cattivi libri „, che andavano " quotidianamente „ inondando l'Italia, pieni di cattivo gusto, e diffusori di cattivi costumi: " commedie impure, tragedie balorde, critiche puerili, romanzi bislacchi, dissertazioni frivole, e prose e poesie d'ogni generazione che non hanno in sè il minimo sugo, la minima sostanza, la menomissima qualità, da renderle o dilettose o giovevoli ai leggitori e alla patria „. Naturalmente egli ebbe a menare i suoi colpi specialmente sull'Arcadia, che chiama " celebratissima letteraria fanciullaggine „, e sui sopravviventi imitatori del Frugoni. Il Baretti odia anche il verso sciolto, nonostante che immortalato dal Parini e da G. Gozzi. La prosa egli vuole sincera, piana, naturale, quasi parlata, come quella dell'autobiografia del Cellini (v. p. 417), il suo ideale; mentre aborrisce la prosa latineggiante del Boccaccio e dei suoi imitatori del Cinquecento, del quale non accettava, come precursori, che il Machiavelli e il Caro. Egli però non fu sempre coerente e sicuro nei suoi giudizi. Non comprese la grandezza di Dante, nè l'arte e gl'intenti del Goldoni, che coprì di contumelie, forse in grazia della sua amicizia e ammirazione per Carlo Gozzi, nel che poi, più tardi, ammirò autore del *Bourru bienfaisant*.

Il Baretti. Particolare del quadro di Giuseppe [illegible] conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

Intanto tutti questi colpi menati a destra e a sinistra gli avean creato degl'impicci seri. Un frizzo allusivo ad un libro su i dipinti d'Ercolano gl'inimicava il potente ministro di Carlo III di Napoli, Bernardo Tanucci; una critica delle *Rime* del Bembo, pubblicate dall'abate Pietro Lancellotti di Bergamo, nella quale il rimatore [illegible] detto " uno dei più magri poeti d'Italia „, gli procurò, quando meno se l'aspettava, la sospensione della *Frusta*. Nel n° 18 di questa egli aveva anche assalito il padre Appiano Buonafede (1716-93), di Comacchio, abate e poi generale dei monaci celestini, dell'ordine di S. Benedetto, per la sua commedia

I filosofi fanciulli, nella quale, edita dieci anni prima, col nome arcadico di Agatopisto Cromaziano (*Saggio di commedie filosofiche*, 1754), avea posto in iscena Talete, Anassagora, Socrate e Democrito per burlarsi dei fatti loro e delle loro dottrine. Il reverendo padre rispose al Baretti con dodici novelle menippee, assumendo il pseudonimo di don Luciano da Firenzuola, in un libello intitolato *Bue pedagogo* (1764), pieno di accuse, d'invettive e d'insinuazioni. Per dare al frate il resto che domandava, il Baretti fu costretto a lasciar Venezia, dove dal procuratore Contarini gli era stato ingiunto di non rispondere; e ricoveratosi in un paesello delle Marche, Monte Gardello, presso Ancona, di qui saettò nella *Frusta*, ripresa a stampare (1765), otto terribili *Discorsi*, una delle più rabbiose invettive che abbia la letteratura italiana, contro il malcapitato e i suoi protettori. Il Buonafede, potente per aderenze, ricorse allora alla delazione, accusando agl'inquisitori veneti il Baretti: il quale, perseguitato e ricercato dalle autorità e dai governi, dovette nuovamente abbandonare l'Italia e rifugiarsi nell'ospitale Inghilterra.

La critica del Baretti, che in Italia riguardava principalmente lo stile, in Inghilterra abbracciò orizzonti più larghi. Durante la prima dimora in quel paese il Baretti avea difeso, nella sua ricordata *Dissertazione* sulla poesia italiana (1753), la lingua natìa dalle accuse di mollezza e di effeminatezza, dategli dal Voltaire (*Essai sur la poésie épique*, 1727). In questo suo secondo soggiorno pubblicò il suo famoso *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire* (1777), scritto in francese, in cui difendeva, come poi il Lessing nella *Drammaturgia*, il grande tragico inglese, assai poco apprezzato in Francia e in Italia, dalle accuse del Voltaire che con molta leggerezza avea giudicato della letteratura inglese e dell'italiana. In esso il Baretti pronunzia la morte della tragedia classica; dichiara assurde le famose tre unità, che il Voltaire avea detto regole del buon senso; condanna la poca naturalezza del linguaggio e dello stile tragico francese; e rileva la grande monotonia del teatro francese accanto alla grande varietà dell'inglese. Nemico acerrimo del convenzionalismo letterario, come il Lessing, con cui ha comune l'intento novatore, il critico torinese produsse col suo *Discorso* una vera rivoluzione intellettuale e fu il più immediato precursore del romanticismo. Pochi anni prima avea difeso i suoi compatriotti dall'accusa di un altro straniero, poco noto, Samuele Sharp (1700-78), autore di alcune *Letters on Italy* (1ª ediz. 1765, 2ª ediz. 1767), in un libro, scritto in inglese (*An account of the manners and customs of Italy*, 1768, e *An Appendix*, 1769), e tradotto poi in italiano (1818), molto ricco di curiosi particolari sulle costumanze e la cultura italiana contemporanea.

Passando in Inghilterra, s'allargò e perfezionò anche la critica, già larga ed elevata, del Foscolo. La sua celebre orazione inaugurale *Dell'origine e ufficio della letteratura* (1808), prolusione al suo corso d'eloquenza nell'Università di Pavia, è una " calda requisitoria contro quella letteratura arcadica e accademica, combattuta da tutte le parti e resistente ancora, contro quella prosa vuota e parolaia, e contro quella poesia che suona e che non crea. Egli cercava, invece, nella letteratura cose e non parole, la serietà di un mondo morale, la sua concordia con la vita. Era la prima volta che si udiva dalla cattedra un concetto così elevato della letteratura, e da uomo che predicava con lo esempio „ (De Sanctis). I. Foscolo.

Contro la letteratura dei suoi giorni ridotta mera occupazione da diletto, mostrò, com'essa, nata secondo le dottrine del Bianchini e del Vico, con la parola poetica dal geroglifico e dal simbolo della primitiva società religiosa, sia poi divenuta strumento di civiltà per mezzo degli ingegni superiori, che temperavano l'arbitrio dei potenti e la indocilità delle moltitudini, purgando, col lenocinio delle immagini favolose, le passioni innate nel cuore umano e indirizzandole al bene comune. Nelle opere critiche, scritte in Inghilterra, il Foscolo si mostrò, poi, " il primo tra i critici italiani che considerasse un lavoro d'arte come un fenomeno psicologico, e ne cercasse i motivi nell'animo dello scrittore e nell'ambiente del secolo in cui nacque „ (De Sanctis). I suoi tre *Saggi sul Petrarca* (1821), in inglese, che trattano dell'amore, la poesia e il carattere di lui, sono la migliore opera che si sia scritta sino ai nostri giorni sui sentimenti e sull'arte del poeta e sulle differenze di stile fra Dante e lui. Nel *Discorso storico sul testo del Decamerone* (1825), in italiano, che precede il testo del Boccaccio, pubblicato a Londra dall'editore Pickering, è intrecciata " la storia delle vicende religiose e politiche a quella della stampa del *Decamerone*, quanto è necessario a spiegare i notabili cangiamenti patiti d'ora in ora dalla lezione „, ed è fatta la storia della fama di quel libro, della superstizione dei grammatici verso di esso, e dell'influenza che ebbe sulle vicende della lingua o della critica italiana. Nell'altro discorso *Sul testo della Commedia di Dante* (1825), in italiano, preparato per un'edizione di quel poema, largamente commentata da lui, ma pubblicata postuma (1842), il Foscolo, abbattendo tutte le vecchie leggende e i pregiudizi ammassati da' commentatori su Dante, ne ricostruisce la vita e la storia del poema, mostrando specialmente che la *Commedia* fu pubblicata postuma, e che l'Alighieri si teneva incaricato da Dio di un'alta missione riformatrice della politica e della religione. Quest'ultima conclusione, dimostrata ormai falsa o esagerata, fu amplificata dal poeta Gabriele Rossetti (v. p. 659), allora pur vivente a Londra, nei suoi studi danteschi (*Commento analitico sulla D. C.*, 1826; *Sullo spirito antipapale che produsse la riforma*, 1833; *Il mistero dell'amor platonico del medio evo*, 1842; *La Beatrice di Dante*, 1842), nei quali sostenne, fra l'altro, che l'Alighieri e gli scrittori illustri contemporanei adoperassero un gergo di convenzione per diffondere dottrine che nel fondo eran simili alle massoniche. Oltre il *Saggio sullo stato della letteratura italiana* (1818), pubblicato col nome dell'amico Giovanni Hobhouse, come commentario al 4° canto del *Child-Harold* del Byron, sono specialmente notevoli fra gli studi critici minori del Foscolo, scritti in Inghilterra per le riviste inglesi, quelli sulle *Poesie liriche* del Tasso, sui *Poemi narrativi e romanzeschi italiani* (1819) e finalmente l'altro, già ricordato (p. 596), *Sulla nuova scuola drammatica* (1826), a proposito delle tragedie manzoniane e delle teorie dei romantici in riguardo al teatro.

2. I romantici, intanto, fin dal 1818, a Milano, proseguendo l'opera del *Caffè* (il noto periodico novatore milanese del secolo XVIII, di cui parleremo), esponevano e difendevano, nel loro giornale il *Conciliatore*, le proprie dottrine, come abbiam veduto, per mezzo specialmente del Berchet, del Pellico, segretario di redazione ed autore di articoli di letteratura straniera, del milanese Ermes Visconti (*Idee elementari sulla poesia romantica*, 1818), del bresciano Giovita Scalvini

(1791-1843), che, poi esule politico, vivendo, dopo il '21, a Londra ed a Parigi, fu autore delle pregevolissime *Considerazioni critiche su i "Promessi Sposi"* (1829). Ma il *Conciliatore*, sospetto di inculcare le idee liberali e continuamente vessato dalla polizia austriaca, sospese le sue pubblicazioni dopo un solo anno di vita; mentre il suo avversario, *La Biblioteca italiana* (1816-35), giornale dei classicisti mantenuto dall'Austria, si sforzava di riavvicinare gl'Italiani ai Tedeschi, onde meglio si conoscessero. Il critico principale della *Biblioteca*, che pur giovò alla cultura del tempo e sollevò ad una certa altezza la critica letteraria, fu il trentino Paride Zaiotti (1793-1843), inquisitore austriaco pei delitti di Stato in Italia, lodato autore di un saggio critico *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi* (1827). Gli stessi principî letterari del *Conciliatore* furono poi sostenuti dall'*Antologia* (1821-34) di Firenze, che fondata da Gino Capponi e dal ginevrino Giampietro Vieusseux, fu scritta specialmente dal ricordato dalmata Niccolò Tommaseo (1802-74), per un cui articolo fu soppressa. Carattere nobile e gran patriotta (fu difensore di Venezia con Daniele Manin nel 1848), nella critica fu seguace delle idee del Manzoni, e tentò di dare anch'egli un indirizzo morale e cristiano alla letteratura. Acuto, versatile, ma intemperante e non poco invidioso, nei suoi articoli critici, che abbracciano quasi tutto il movimento letterario del tempo, riuscì troppo indulgente coi mediocri e troppo acre con tutti quasi i più grandi italiani suoi contemporanei.

La questione della lingua e A. Manzoni.

3. Il Manzoni fu ispiratore, non collaboratore del *Conciliatore*. Nei suoi scritti critici, in cui mostra una mente vigorosa ed originale, ma non sempre aliena da qualche confusione, egli ha difeso le dottrine letterarie messe in pratica da lui nelle sue opere artistiche. Abbiam già ricordata la sua celebre lettera francese a M. Chauvet (1823) "sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia" (p. 598), questione già trattata dal Baretti nel *Discorso* contro il Voltaire. In un'altra lettera *Sul romanticismo*, inviata lo stesso anno (ma pubblicata nel 1846) al marchese Cesare d'Azeglio, padre di Massimo, egli espose acutamente e limpidamente i punti fondamentali del sistema romantico. Nella prima redazione di questa si trovavano le famose parole, che formaron poi il programma del romanticismo italiano ("l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo"), e che furon cancellate dall'autore, nemico di regole troppo rigide e dogmatiche, quando, più tardi, accolse questa lettera, non scritta per stamparsi e pubblicata a sua insaputa, nelle *Opere varie* (1870). Più gran rumore fece il suo originalissimo discorso: *Del romanzo storico e in genere dei componimenti misti di storia e d'invenzione* (1828-45), nel quale volle dimostrare che la storia e l'invenzione mal ponno unirsi in un sol componimento, senza violare le ragioni proprie, fuorchè quando non siano state unite inconsciamente dal popolo. Condannava così il romanzo storico, l'epopea storica e in parte la tragedia storica, nè l'esservi degli ottimi romanzi storici, come quelli dello Scott, e un capolavoro addirittura, come il suo, lo persuasero a rigettare quella premessa non giusta, nata in lui dal falso concetto che s'era formato del romanzo storico. Gli altri scritti critici del Manzoni riguardano in gran parte la questione della lingua da adoperarsi dagl'italiani scriventi, e che, come abbiam detto, pel Manzoni era quella dell'uso vivente fiorentino. Attorno a questa questione egli s'era messo, come abbiam visto, fin da quando

avea pubblicata la prima redazione dei *Promessi Sposi* (1827); nel 1831 era attorno ad un'opera (lasciata poi incompiuta e inedita): *Della lingua italiana*, ove mostrava italiana soltanto la lingua toscana; ma solo nel 1845 si risolse ad esporre pubblicamente le sue idee intorno all'uso vivo e alla fiorentinità della lingua, a proposito della pubblicazione (allora avvenuta) della prima parte del *Prontuario dei vocaboli attenenti a parecchie arti, ad alcuni mestieri, a cose domestiche*, ecc. del fisico piemontese Giacinto Carena, che glielʼavea mandato in dono. Nella lettera che diresse allora al Carena: *Sulla lingua italiana*, il Manzoni dètte la dimostrazione di quelle idee, già esposte e sostenute, come vedremo, dai suoi predecessori, in questa questione, sull'unità linguistica, nella quale ei vedeva anche l'unità politica della patria. Più tardi (1868) riconfermò e avvalorò le teorie esposte nella lettera al Carena in una relazione (*Dell'unità della lingua italiana e dei mezzi di diffonderla*, 1868) al ministro della pubblica istruzione, Emilio Broglio, che avea nominato il Manzoni presidente di una commissione avente l'ufficio " di ricercare e proporre tutti i provvedimenti e i modi, coi quali si possa aiutare e render più universale in tutti gli ordini del popolo la notizia della buona lingua e della pronunzia „. Contemporanee alla relazione ricordata sono: l'*Appendice* (1869) ad essa in risposta al sacerdote genovese Raffaele Lambruschini (1788-1873), cultore degli studi di economia e agricoltura e dotto educatore, che, vicepresidente della detta commissione, non avea bene interpretati alcuni concetti di quello scritto; e due *Lettere* (1868) a Ruggero Bonghi. Nella prima di queste, *Intorno al libro " De vulgari eloquio „ di Dante*, il Manzoni sostenne che l'Alighieri non trattasse in quell'opera " nè punto nè poco „ di lingua italiana: mentre la critica ha assodato ora che " se nel libro secondo parla Dante più di stile e d'arte poetica che di lingua, nel libro primo però è evidente ch'egli vuol proprio parlar di lingua „ (D'Ovidio). Nella seconda lettera, *Intorno al Vocabolario*, rispondeva al sacerdote pistoiese Giuseppe Tigri (1806-82), noto raccoglitore de' *Canti popolari toscani*, il quale avea scritto che il Manzoni per " lingua fiorentina „ volesse intendere " il buon toscano „.

Le dottrine manzoniane in fatto di lingua erano però tutt'altro che nuove. In quanto all'uso vivo della lingua il Manzoni era stato precorso principalmente dal Baretti (p. 709). Il Cesarotti (p. 667) nel suo ottimo *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785) volle, fra l'altro, togliere a Firenze e alla sua accademia della Crusca, soppressa nel 1783 dal granduca Pietro Leopoldo e riunita con le altre due accademie, la Fiorentina e gli Apatisti, in una sola che si chiamò pur Fiorentina, l'assoluto impero sulla lingua, lasciando quest'ultima solo a capo del lavorio lessicale, e proponendo una specie di Crusche provinciali che l'aiutassero, " sicchè un Consiglio Italico potesse in ultimo dare due Vocabolarii: l'uno ampio pegli eruditi, l'altro per l'uso giornaliero di chi scrive „ (D'Ovidio). Il Cesarotti, però, accettava le voci straniere, specialmente francesi, quando esse erano opportune ad esprimere nuove idee. Difensore della purezza della lingua contro il francesismo propugnato dal Cesarotti fu il conte Gianfrancesco Galeani Napione (1748-1830), di Cocconato in Piemonte, nel suo prolisso e scolorito libro *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana* (1791). Egli inveisce specialmente contro il francese, perchè questo, scritto e parlato nel suo Piemonte, to-

glieva terreno all'italiano: ma, come il Cesarotti, egli nega ai fiorentini l'arbitrato sulla lingua, e desidera un'italianità viva e comune.

I puristi e V. Monti.

Pochi anni dopo, con l'invasione dei francesi in Italia (1796), la lingua italiana, già piena di francesismi, per opera specialmente degli economisti ed enciclopedisti italiani, seguaci e propagatori, come vedremo, delle dottrine francesi, finì d'imbarbarirsi. E poichè allora, con le leggi, i costumi e le mode, gl'italiani adottarono il linguaggio francese, trascurando addirittura il loro; l'accademia italiana di scienze, lettere ed arti, residente a Livorno, nel 1808, propose un premio a chi avesse saputo meglio " determinare lo stato presente della lingua italiana e specialmente toscana, indicare le cause che portarla possono verso la sua decadenza, ed i mezzi acconci per impedirla „. Il premio toccò alla *Dissertazione sopra lo stato presente della lingua italiana* (1809) del ricordato veronese Antonio Cesari, padre dell'Oratorio, che, ristampato il *Vocabolario della Crusca* (non più pubblicato dal 1729) con moltissime *Giunte* (1806-11), si occupava da più anni a ripulire la lingua italiana dai barbarismi, raccomandando lo studio e l'imitazione dei trecentisti. Questa appunto, e specialmente quella dei tre grandi, soli eleganti ed eloquenti scrittori (Dante, Petrarca e Boccaccio) di quel secolo, riproponeva nella *Dissertazione*, ove la gentilezza dell'antico toscano confrontava col barbaro linguaggio infranciosato dei suoi giorni, e mostrava la necessità di imitare piuttosto i trecentisti che gli altri scrittori dei secoli seguenti. Questa *Dissertazione* del Cesari, il lunghissimo suo dialogo *Le Grazie* (1813), così intitolato dalla sua villa presso Rovereto, nel quale fanno da interlocutori gli amici suoi, Clementino Vannetti e gli abati Giuseppe Pederzani e Antonio Benoni, che rilevano molte belle proprietà e leggiadrie della nostra lingua; il suo *Antidoto pei giovani studiosi contro le novità in opera di lingua italiana* (1829), specie di manuale per imparare la lingua e l'arte dello scrivere: ed altre opere minori e traduzioni dal latino, di lui che visse solo per " mantenere e propagare la fede di Cristo e la lingua del Trecento „ (Giordani), furono il codice dei così detti " puristi „ o " spasimanti per la toscanità del Trecento „. " Tenendo per oro purissimo tutto ciò che fosse del beato secolo, e come un deplorabile tralignamento ogni posteriore modificazione od aggiunta, predicavano che a frugar bene in quella lingua ci si raccatterebbe più che abbastanza per esprimere i nuovi concetti e ritrovati, e concedevano che solamente in caso disperato si potesse ricorrere a parole non conosciute dai primi padri di nostra favella. Solo i più discreti scendevano fino al Cinquecento e un pochino al Seicento „ (D'Ovidio).

Il " purismo „ si estese allora man mano per tutta Italia. Nelle Romagne per opera di Paolo Costa (1771-1836), ravennate, autore di un divulgato *Libro della elocuzione* (1818); di Dionigi Strocchi (1762-1850), di Faenza, traduttore degli inni di Callimaco e di Omero, delle *Georgiche* e *Bucoliche* di Virgilio e delle *Poesie* di Ludovico re di Baviera; e di Pellegrino Farini (1776-1849), nato a Russi, scolare dello Strocchi. A Roma si diffuse per opera specialmente del romano Luigi Biondi (1776-1839) e dell'abate piacentino Luigi Maria Rezzi (1785-1857). Nel mezzogiorno d'Italia il purismo fu rappresentato da due marchesi: Giordano dei Bianchi (1775-1846), nato a Montrone in provincia di Bari; e Basilio Puoti (1782-1843), napoletano. A Parma il purismo fu più

largo: abbracciò, cioè, anche gli scrittori toscani del XVI e XVII secolo, per opera dell'abate veneto Michele Colombo (1747-1838), autore di sette *Lezioni sopra le doti di una colta favella* (1812-33), che, insieme con l'*Elocuzione* del Costa, e gli *Esempi di bello scrivere* (1829), antologia di antichi scrittori italiani dell'avvocato lucchese Luigi Fornaciari (1798-1858), sostituirono nelle scuole le vecchie rettoriche materiali ed empiriche, i famosi *Versi sciolti dei tre eccellenti autori*, gli *Squarci* di eloquenza ed altri libri consimili.

Contro i puristi per questa " toscanità così tapinamente intesa „ venne allora a schierarsi, forte campione, il Monti. E, poichè la Crusca, ritornata accademia indipendente nel 1811, si era rifiutata, per le sue tradizioni, nel 1816, di allearsi negli studi per la quinta edizione del *Vocabolario* all'Istituto italiano di scienze, lettere ed arti, che aveva appunto fra i suoi propositi quello di rifare il vocabolario italiano correggendo ed ampliando quello fiorentino, il Monti che era socio di quell'Istituto, si rivolse anche contro la Crusca. La lotta del Monti si manifestò dapprima contro il Cesari per le ricordate sue *Giunte* (1806-11) al Vocabolario della Crusca, accoglienti modi arcaici ed errati, in un dialogo giocondissimo, pubblicato nel giornale *Il Poligrafo* di Milano (1813), e intitolato *Il Capro, il Frullone della Crusca e Giambattista Gelli*, in cui il capro si lagnava di essere stato escluso dal Vocabolario, mentre vi era stato accolto il becco. A questo seguirono altri tre dialoghi lucianeschi, ai quali il Monti dette per titolo e personaggi certe voci strane del Vocabolario del Cesari *(Dottor Quaranzei Grammafostranzolo Trenta-prusor-uno Compare Trenta-quattro-chiù-dù)*; e finalmente diè mano alla sua maggior opera linguistica in 7 tomi, la *Proposta di correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* (1817-24), una generale rassegna critica a tutto il vecchio Vocabolario, rallegrata qua e là da saporitissimi dialoghi sul genere dei già ricordati. Rimproverando alla Crusca, con molta acrimonia, le definizioni e le interpretazioni sbagliate, gli eccessivi plebeismi fiorentini accolti, le cattive edizioni seguìte, il Monti veniva a contrapporre alla lingua dei puristi " la comune lingua nazionale, mondata degli arcaismi e dei vani fronzoli, arricchita e pronta a sempre più arricchirsi dei termini scientifici e delle buone novità messe innanzi da scrittori anche non toscani, docile strumento al pensiero vivo ed operoso. La *Proposta*, bellissimo saggio della nuova prosa, se non è scevra d'errori, risolve con retto giudizio molte questioni spicciole lessicali, grammaticali, ermeneutiche, critiche, e nella stessa parte teorica ha principii che il Manzoni avrebbe potuto or sottoscrivere senz'altro or accogliere con riserve „ (D'Ovidio). In questa lotta il Monti fu vigorosamente aiutato dal suo genero Giulio Perticari (1779-1823). Conoscitore del provenzale che avea appreso nei libri del Raynouard (1816-21), egli sostenne la parte teorica, su cui si fonda la *Proposta*, la separazione della lingua plebea dall'illustre per togliere ai Toscani, possessori dell'uso vivo, il diritto di regolare la lingua. A tal fine il Perticari screditò i trecentisti minori per le voci arcaiche e le sgrammaticature nel *Trattato degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori* (1818), e nella continuazione di questo, l'*Apologia dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno al Volgare eloquio* (1820), nel difender l'Alighieri dalla taccia di odiatore della patria, ritornò alle vecchie dottrine del Trissino e di altri filologi del Cinquecento, e, prendendo alla lettera il *De vulgari eloquentia*, risostenne, contro i

Toscani, le dottrine di lui sul volgare italico, che esso sia in ciascuna città e in niuna riposi, che vi sia una lingua illustre comune a tutta la nazione, e che consuetudine di quella è il solo consenso degli eruditi. Alla *Proposta* del Monti collaborarono anche scrittori toscani; ma quelle teorie linguistiche trovarono tre forti oppositori nel ligure Giuseppe Biamonti (1762-1824) professore di eloquenza nell'Università di Bologna con le tre *Lettere di Panfilo a Polifilo* (1821); nel ricordato Niccolò Tommaseo (v. p. 695), *Il Perticari confutato da Dante* (1825); e nel provenzalista modenese Giovanni Galvani (1806-1873), coi *Dubbi sulla verità delle dottrine perticariane nel fatto storico della lingua* (1834): tutt'e tre dotti sostenitori del toscanesimo.

Il Monti fu, insomma, anzitutto critico della forma letteraria. Sono superficiali, ma ancora lette, le *Lezioni* che ei fece all'Università di Pavia dal 1802 al 1804: nobilissime per sentimento patrio le due prolusioni che ci restano, nella prima delle quali *(Dell'obbligo di onorare i primi scopritori del vero)* inveisce contro le usurpazioni della nostra gloria fatte dagli stranieri e segnatamente dai Francesi, contro i quali, nella conclusione che non fu permessa di stampare, ma or nota, adoperò parole di fuoco. È celebre anche la sua lunghissima *Lettera* al Bettinelli (1807), in cui, difendendosi contro un velenoso articolo di un giornale di Parigi, scritto da vari emuli suoi contro il suo poema *La spada di Federigo II*, ebbe occasione di dar buone teorie ed osservazioni sulla struttura dell'ottava rima, sulle imagini poetiche, sulle digressioni nella lirica e specialmente sul maraviglioso fantastico e sul soprannaturale nelle visioni e nelle tragedie.

Fra coloro finalmente, che dopo il Manzoni, coltivarono la critica in questo periodo è degno di esser ricordato il solo milanese Carlo Tenca (1816-83), nobile carattere patriottico, i cui articoli di critica letteraria contemporanea, pubblicati nella *Rivista Europea* (1842-47) e nel *Crepuscolo* (1850), di cui era direttore e collaboratore, son pieni di acume e di dottrina, e furono anche armi di battaglia contro lo straniero.

Storici dell'arte

4. Il Tiraboschi della storia artistica italiana fu l'abate Luigi Lanzi (1732-1810), pur gesuita, nato a Montolmo, presso Fermo, regio antiquario (dopo la soppressione dell'ordine) del granduca Pietro Leopoldo di Toscana, e poi presidente dell'accademia della Crusca. La sua erudita *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso alla fine del XVIII secolo* (1809), ch'ebbe, vivente l'autore, tre edizioni, è divisa, per agevolare la conoscenza dei vari stili della pittura italiana, in tante parti quante furono, a parere dell'autore, le scuole pittoriche, e cioè, la fiorentina, la sanese, la romana e la napoletana nell'Italia centrale ed inferiore; e, nell'Italia superiore, la veneta, la lombarda (suddivisa in mantovana, modenese, parmigiana, cremonese e milanese), la bolognese, la ferrarese e la genovese. " Della pittura in Piemonte „ che non forma proprio una scuola, tratta in fine di ogni scuola, delle quali dà il carattere, distingue le epoche, enumera i maestri e scolari, e dà i giudizi pronunciati dai più celebri artistici. Ma l'opera sua manca affatto di critica, e, più che una storia, si può considerare come un'accurata guida della pittura italiana. La scultura, cui l'Italia in questo periodo dètte il grande Antonio Canova (1757-1822), nato a Possagno

nel Trivigiano, ebbe il suo storico nel ferrarese conte Leopoldo Cicognara (1767-1834), partigiano della rivoluzione francese, ma poi di Napoleone che lo nominò presidente dell'accademia delle belle arti in Venezia. La sua *Storia della scoltura* (1813-18), scritta con molta accuratezza e divisa in cinque età, va dal Trecento al secol nostro; ma è forse troppo partigiana per l'Italia e troppo apologetica pel Canova. Storico dell'architettura fu Francesco Milizia (1725-1798), nato ad Oria in Terra d'Otranto, e soprintendente degli edifizi farnesiani. Le sue *Vite degli architetti più celebri d'ogni nazione e d'ogni tempo* (1780) son precedute da un saggio sopra l'architettura, ma hanno giudizi troppo severi e non sempre giusti su artisti grandissimi. Finalmente una *Storia delle belle arti in Italia* (1845), ristampata poi due volte, fu scritta dall'abruzzese Ferdinando Ranalli (1813-94), professore di storia civile e letteraria nell'accademia di belle arti, nell'istituto superiore di Firenze, e nell'università di Pisa. Imitatore efficace degli scrittori del Cinquecento, e perciò detto l'" ultimo de' puristi „, riesce di molta evidenza nelle descrizioni di cose d'arte.

IV.

Biografie

1. Fra le numerose biografie degl'illustri letterati dei secoli anteriori, scritte, in questo periodo, in aiuto alla storia letteraria, son meritevoli di menzione quelle composte dal Muratori (di C. M. Maggi, di A. Tassoni); dal Mazzuchelli (dell'Aretino); dal Tiraboschi (di F. Testi); da Carlo dei Rosmini, già ricordato, che, oltre una voluminosa biografia di G. G. Trivulzio, illustre capitano del rinascimento, compose quelle di Vittorino da Feltre, di Guarino veronese e di Francesco Filelfo; dal Carrèr (di U. Foscolo); dal Balbo (di Dante), ecc.

Più rilevanti le autobiografie, anch'esse riguardanti principalmente la storia della letteratura, nelle quali autori, più o men grandi, illustrarono i loro intendimenti artistici o il loro pensiero filosofico. Così quella del Vico, in uno stile un po' duro e pesante, ma non macchiato di francesismi, è assai utile per la conoscenza dell'opera sua massima (*Scienza nuova*); le ricordate *Memorie* (1787) del Goldoni, che, scritte in francese, e tradotte assai malamente in italiano, sono un necessario commentario del suo teatro. Le *Memorie inutili* (1797), che Carlo Gozzi compose " della sua vita „ e pubblicò " per umiltà „, narrano realmente tutta la sua vita sino al 1795, ma furono scritte come risposta ad una *Narrazione apologetica* che G. A. Gratarol, segretario del senato veneziano, e rivale del Gozzi in amore, gli lanciò contro, quando messo da lui in ridicolo in una commedia e costretto ad allontanarsi da Venezia, fu condannato a morte in contumacia. L'interessante e originalissima *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, che, cominciata nel 1790, giunge sino al maggio 1803, pochi mesi prima della morte del poeta, è una delle più celebri autobiografie italiane, e, dopo quella del Cellini, la più caratteristica. Ivi è ritratto il singolare carattere morale del poeta con un po' di ostentata sincerità e con qualche esagerazione sull'ignoranza e sulle passioni giovanili di lui. Lo stile robusto e solido che ha pur del francese, ma facile e sciolto, la lingua viva dell'uso toscano, appresa nella sua dimora in Firenze, la rendono ancora di facile e piacevole lettura.

Le *Mie Prigioni* di S. Pellico

Fatti del tutto intimi, non letterari nè politici, narrano le immortali *Mie prigioni* (1832) dell'altro piemontese, che abbiam visto alfieriano nella gioventù, il ricordato Silvio Pellico (v. p. 599). Egli vi espose, con la maggiore calma e pacatezza possibile e con sublime semplicità, tutto ciò che egli ebbe a soffrire nella sua quasi decenne prigionia, scontata nelle famose prigioni di Stato, i *Piombi* di Venezia, in quelle di San Michele in Murano della stessa città, e nella fortezza dello Spielberg, presso Brünn in Moravia (v. la fig. a p. 720). Egli era stato, come carbonaro, arrestato a Milano il 13 ottobre 1820, e poi condannato a morte dall'Austria, allora padrona della Lombardia: ma la pena gli fu poi commutata " in quindici anni di carcere duro „, i quali, per la grazia ottenuta il 1° agosto 1830, si ridussero quasi a dieci. Le *Prigioni* parvero il grido straziante dell'Italia oppressa, " uno dei più grandi trionfi della letteratura italiana „ (Tenca). Tradotte in tutte le lingue, rivelarono al mondo la esosa tirannia dell'Austria: furono per lei " più che una battaglia perduta „ (Balbo) e la più terribile vendetta per gl'italiani. L'Austria, " guidata allora da quel meschino uomo di Stato che fu il Metternich, e da quel pedante bigotto ed inumano che era l'imperatore Francesco „ (G. Negri), aveva trattato uomini, virtuosi ed illustri, come dei volgari malfattori, costringendoli perfino a lavorar calze con fetida lana! La letteratura italiana, che deve, quasi sempre, i suoi capolavori agli strazii sofferti dai loro autori, è anche orgogliosa, questa volta, di andar " debitrice d'un capolavoro alle inaudite sofferenze d'un'anima gentile „ (D'Ovidio). Pubblicati appena cinque anni dopo i *Promessi sposi*, le *Prigioni* sono anche un capolavoro di prosa schietta, semplice e piana: e, come

Fig. 150. — Silvio Pellico. Dal monumento inalzatogli a Saluzzo.

il romanzo manzoniano, anch'esse si fanno banditrici di una cristiana rassegnazione nei mali della patria. Il dolore avea richiamato anche il Pellico (come l'affetto coniugale il Manzoni) alla sua vecchia fede di cattolico, abbandonata per trascuraggine nella gioventù, e che finì poi per trasformarsi in un eccessivo fervore religioso. Ad appagare appunto codesto fervore in lui e a suscitarlo negli altri, egli avea scritto quel libro: ed appunto perciò, " simile ad un amante maltrattato dalla sua bella e dignitosamente risoluto di tenerle broncio „, avea lasciato da parte la politica. Se non che, non parlandone, ei la venne a rendere

Fig. 156. — Lo Spielberg presso Brünn. Da una fotografia disegno di Oscare Schulz.

più presente e più perpetuamente sottintesa. In verità, i dolori e i patimenti gl'infiacchirono alquanto l'animo: ed egli, negli ultimi anni suoi, quand'era ridotto " un languido cadavere ambulante „, giunse perfino a " condannare le ultime rivoluzioni, compiute o tentate, perchè l'Evangelo non permette siffatte imprese della violenza „. Ma chi può dimenticare che ei soffrì tanto: e che tutto quello che ei scrisse, lo scrisse " col sangue del suo cuore „? (D'Ovidio). Ad alcune omissioni volute nelle *Mie Prigioni*, per riguardi ai compagni ancora carcerati, il Pellico stesso pensò di rimediare con una continuazione al suo libro: ma di essa non ci restano che dodici capitoli, donati da lui al traduttore francese della sua opera, A. Latour, e pubblicati con quella traduzione (1843). Ad alcune di quelle lacune suppliscono, invece, le note *Addizioni* (1838) del forlivese Piero Maroncelli (1795-1846), amicissimo del Pellico e suo compagno di carcere: e i *Mémoires d'un prisonnier d'état* (1838) del francese Alessandro Andryane.

Interesse del tutto politico hanno (v. p. 630) le due autobiografie di Giuseppe Montanelli e di Giuseppe Giusti (1813-62). Importanti per la conoscenza dei fatti, dello stato degli animi, delle dottrine dominanti e delle condizioni dei governi d'allora, ma alquanto parziali e disuguali nello stile, sono le *Memorie sull'Italia e specialmente sulla Toscana dal 1814 al 1849* (1853) del

primo. Nato a Fucecchio (Valdarno inferiore), il Montanelli fu caldo democratico, dei più operosi promotori della rivoluzione del '48, nella quale egli combattè e rimase ferito e prigioniero; poi fu triumviro e ministro nel governo della Toscana col Guerrazzi e Giuseppe Mazzoni. La *Cronaca dei fatti di Toscana dal novembre del 1845 al (1849)* del Giusti, pubblicata postuma, è un " utile documento di storia „, " che rispecchia la opinione quasi generale della Toscana, sul cadere del 1849 „: è scritta in " una prosa schietta, lucida, rapida, senza fronzoli, a tratti mirabili d'efficacia „ (Ferd. Martini).

2. Un genere letterario affine alla biografia, ma, più che alla storia, appartenente all'eloquenza, è l'elogio biografico o panegirico degli uomini insigni. Imitato dai francesi, l'elogio fu molto in voga in questo periodo. Ne scrisse del Galilei, del Newton, del D'Alembert e d'altri lo scenziato milanese Paolo Frisi (1798-84), di origine alsaziano, abate, ma seguace dell'enciclopedia e socio delle accademie di Parigi, di Londra e di Berlino, e professore di filosofia e di matematiche a Pisa e a Milano. Son celebri gli *Elogi di letterati italiani* (1826), ne' quali Ippolito Pindemonte (v. p. 652) ha celebrati e ritratti, fra gli altri, i suoi conterranei Scipione Maffei, lo Spolverini e G. Gozzi. Ma colui che superò tutt'i contemporanei allargando e perfezionando questo genere letterario, fu il piacentino Pietro Giordani (1774-1848: v. la fig. a p. 722), che visse in meschini uffici, finchè dal 1807 al 1815 fu prosegretario dell'accademia di belle arti di Bologna, dimorò poi a Milano, a Piacenza, a Firenze, a Parma ed in altre città italiane, sempre caldo liberale e sempre perseguitato dalla polizia papale ed austriaca, e finalmente trattenuto tre mesi prigione a Parma nel 1834. Ebbe più lunga dimestichezza col Monti a Milano (1815-18) e col gruppo dei liberali toscani in Firenze (1824-30), col Leopardi dal 1818. Il suo primo elogio, il *Panegirico all'imperatore Napoleone* (1807), sprezzato dal Foscolo e riprovato dall'autore istesso più tardi (1846), contiene, fra lodi esagerate, sani consigli all'imperatore e un ideale dell'ottimo principe e del provvido legislatore, che parvero troppo liberali al governo. Ha squisite bellezze l'altro suo *Panegirico ad Antonio Canova* (1810), che è il suo capolavoro, benchè non compiuto: nè men belli gli *Elogi* degli artisti N. Masini (1807), V. Martinelli (1809), G. B. Galliadi (1811) e Maria Giorgi (1812). Fra gli scrittori di prosa, la quale egli voleva pure imitata, come il Cesari, dagli ottimi del Trecento, ma non pedantescamente nè esclusivamente, chè accettava anche i migliori del Cinquecento e del Seicento, il Giordani è il migliore di questo periodo, prima del Manzoni e del Leopardi. Nell'età napoleonica, anzi, egli fu a dirittura il dittatore della prosa, come il Monti lo era della poesia. Sui migliori prosatori italiani che voleva accogliere in un'antologia, allestì una bella prefazione (*Discorso sulla scelta di prosatori italiani*, 1825), ma la raccolta non condusse mai a termine, come tanti altri suoi infiniti disegni, desideroso di raggiungere una perfezione stilistica inarrivabile. Egli fu sovrattutto uno dei più efficaci restauratori dello scrivere italianamente, e dei promotori degli studi sulla lingua e la letteratura nazionale. Amoroso coi giovani, egli, prima di ogni altro, intravide nel giovinetto Leopardi il tipo del perfetto scrittore italiano, immaginato da lui, che adoperasse, cioè, la lingua del Trecento e lo stile dei Greci. Il Giordani ai moderni sembra uno scrittore freddo ed artificiato. Fu, però, anche critico e

P. Giordani

conoscitore non mediocre delle arti belle: e, piacevolissimo parlatore, ebbe la fortuna di esser gradito al Byron che le conversazioni letterarie detestava. Oltre che perfezionatore dell'elogio, nel qual genere ebbe compagni e seguaci molti altri prosatori italiani contemporanei, il Giordani ebbe anche il primato fra gli epigrafisti italiani, chè nelle numerose " iscrizioni „ serbò sempre eleganza e semplicità. L'epigrafia italiana, progredita allora pel forte impulso dato alla latina (unica fino allora adoperata) da un altro italiano, Stefano Antonio Morcelli (1737-1821), di Chiari, che ne dettò le leggi dello stile (*De stilo inscriptionum latinarum libri III*, 1781), è gloria solo di questo periodo, e oltre che dal Giordani fu coltivata da due scrittori toscani, nati tutt'e due a Prato: Luigi Muzzi (1776-1865) e Giuseppe Silvestri (1784-1865): il primo esimio scrittore di iscrizioni per donne e fanciulli: il secondo, oltre che autore di belle epigrafi, difensore e teorico dell'epigrafia italiana.

F. Ghittoni pubblicò [illegible]

Scrittori politici.

3. Schiava ancora degli stranieri, l'Italia non potè avere in questo periodo un'eloquenza veramente politica. Si può appena ricordare il *Panegirico a Trajano* (1785), scritto, quale " da un ottimo cittadino potesse recitarsi a un ottimo principe „, dall'Alfieri, ad emulazione di quello di Plinio, sembrandogli questo troppo adulatore. Ad esso s'ispirò evidentemente il Foscolo nell'*Orazione a Bonaparte* (1802), che, destinata, non però letta, al Comizio di Lione, e piena di amor di patria, riguarda la riforma della costituzione della repubblica Cisalpina.

Questo discorso del Foscolo, che ne scrisse anche altri quattro *Sulla servitù d'Italia* (1815), non si può dire il primo scritto di un letterato italiano, che abbia relazione con la politica del proprio tempo. Lo storico Botta, già ricordato (p. 700), ebbe il merito di proporre pel primo come governo dell'Italia la federazione di tante repubbliche, come la Grecia antica e la moderna Svizzera, nel suo opuscolo: *Proposizione ai Lombardi di una maniera di governo libero* (1797). Ma con la costituzione di una repubblica federativa, fondata sui suffragi del popolo, ebbe anche l'ingenuità di proporre le leggi agrarie e il tribunato. In seguito, il Botta caldeggiò un sol governo per tutta l'Italia. Una repubblica, unica ed indivisibile, additò, contemporaneamente, nella sua *Dissertazione sul problema: quale dei governi liberi meglio convenga alla felicità dell'Italia* (1797), l'economista piacentino Melchiorre Gioia (1767-1829), prete e patriotta, vissuto quasi sempre a Milano, direttore dell'ufficio di statistica ed autore di un

Nuovo Galateo (1802), un trattato di pedagogia sull'avvedimento e la sagacia nelle cose della vita, che fu molto in voga. Un altro piacentino, il grande Gian Domenico Romagnosi (1761-1835), nato a Salsomaggiore (Piacenza), patriotta e professore, specialmente di diritto pubblico, mal veduto e perseguitato dall'Austria, vissuto povero ma onorato, era già celebre pel suo libro sulla *Genesi del diritto penale* (1791), che ricorderemo più appresso, quando nei due saggi: *Che cosa è libertà? Che cosa è uguaglianza?* (1792-93) volle chiarire i concetti veri di quelle parole, allora tanto in voga. Poi, nell'opera *Della costituzione d'una monarchia nazionale rappresentativa*, pubblicata in parte nel 1815, e completa e postuma nel 1848 col titolo *Scienza delle costituzioni*, propose un principato costituzionale, attorno al quale fossero una rappresentanza elettiva, un consiglio di " protettori „, che discutesse le leggi, prima che venissero presentate dal governo innanzi all'assemblea, e un senato conservatore, che mantenesse e tutelasse l'ordinamento attuale. Queste forme di governo libero si sarebbero, però, dovute adottare quando l'Italia avesse avuta unità politica. Scolari del Romagnosi furono due milanesi, Carlo Cattaneo (1801-69) e Giuseppe Ferrari (1811-76), tutt'e due propugnatori di una federazione di stati italiani governati a repubblica (o ridotta " in pillole „, come diceva il Giusti), che abbiam visto suggerita per la prima volta dallo storico Botta e poi dal ginevrino Sismondo de' Sismondi (1773-1842) nella sua *Histoire des républiques italiennes*. Il Cattaneo, specialmente economista, fu fondatore del giornale il *Politecnico*, in cui congiunse, a scopo civile, le scienze e le lettere e nel quale pubblicò studi sullo Schiller e sul Goethe. Aveva preso parte, come capo della gioventù, alle celebri cinque giornate di Milano nel '48, ma, fallita la rivoluzione, andò in esilio e pubblicò un libro sull'*Insurrezione di Milano* (1849), violento contro la scuola politica piemontese, di cui or ora diremo. Il Ferrari, che dimorò quasi sempre in Francia, dal 1837 al '59, professore e scrittore, è specialmente celebre per *La filosofia della rivoluzione* (1851), *La storia delle rivoluzioni d'Italia* (1850) e per altri lavori filosofici, che ebbero non poca efficacia sulla gioventù italiana.

Ma proprî e veri scrittori politici l'Italia ebbe solo dopo il 1840, quando, popolarizzatisi i concetti della libertà e dell'indipendenza della patria, si delinearono chiaramente i due partiti principali destinati ad attuare la redenzione di lei, il liberale-conservatore ed il democratico-rivoluzionario, armati l'uno contro l'altro, nel campo del pensiero e dell'azione. Il primo fu diretto specialmente dal filosofo Vincenzo Gioberti e dai ricordati Cesare Balbo e Massimo d'Azeglio, che con i loro libri cercarono di propagare le idee civilizzatrici nei popoli e nei governi, istruendo gli uni, chiedendo agli altri riforme e istituzioni liberali, onde procedere lentamente con questi " mezzi morali „ alla liberazione della patria dallo straniero e alla costituzione di uno stato italiano federativo o unitario. Il principio di questa scuola, cui appartennero uomini ch'ebber fini diversi, fu che per unificare l'Italia bastasse la libertà, senza la violenza. Il partito democratico-rivoluzionario, capitanato da Giuseppe Mazzini, ritenendo insufficienti e tardivi i così detti " mezzi morali „ dei liberali ma non respingendoli, cercò, invece, con le cospirazioni e le sètte, le insurrezioni e le dimostrazioni, le armi, l'assassinio e il sagrificio di sè stesso, abbattere i governi reazionari, scacciare lo straniero e costituire l'Italia in una nazione governata a repubblica o in più repubbliche con-

federate. La letteratura italiana divenne allora " un'immensa officina di guerra contro lo straniero, per l'indipendenza e per l'unità, contro i pregiudizi, le superstizioni, lo snervamento del carattere, e in favore della libertà che sola poteva rifarci italiani e uomini „ (Barzellotti). Aiutarono il lavoro di questi due partiti principalmente i poeti lirici e drammatici, i romanzieri e finalmente anche i filosofi. Abbiam già visti unirsi al partito liberale il Manzoni, il Pellico, il Tommaseo, il Cantù; e al partito democratico il Berchet, il Niccolini ed il Guerrazzi. Mentre la scuola liberale, alla cui testa era il Manzoni, non quale uomo d'azione, ma come il suo più alto rappresentante artistico, ebbe per principio il vero, uno stile analitico, la lingua popolareggiante: la scuola democratica ebbe per principio l'ideale, uno stile sintetico, e la lingua solenne, apostolica, degenerante talvolta nel rettorico e nel fittizio. I democratici chiamarono " dottrinari „ i liberali, e questi " ideologi „ i democratici; quelli hanno per motto: " libertà e progresso „; questi " libertà ed azione „. Nella storia dell'indipendenza italiana molte cadute e reazioni si debbono alle lotte di questi due partiti; nè si potè venire alla costituzione dell'unità nazionale, finchè un grande del partito liberale (Camillo di Cavour) non divenne uomo d'azione; e un altro grande del partito democratico (Giuseppe Garibaldi) non rinunziò alle teorie della sua scuola; e l'uno e l'altro non lavorarono, d'accordo, ad un unico scopo. Dei grandi scrittori di questo periodo soltanto il Giusti e il Leopardi non appartengono propriamente a nessuna di queste due scuole (o se mai si accostano alla democratica): l'uno " gitta un allegro sorriso su tutto quel movimento „, l'altro " chiude quel movimento con la sua profonda disperazione „ (De Sanctis).

Il primo libro che ebbe una vera e grande efficacia sulla condotta politica dell'Italia fu il famoso *Primato morale e civile degli Italiani*, pubblicato nel 1843, a Bruxelles, dal filosofo piemontese Vincenzo Gioberti (1801-52), nato a Torino, sacerdote ed esiliato dal Piemonte per fatti politici fin dal 1833, e già rinomato autore di trattati filosofici sulla *Teorica del soprannaturale* (1838) e di un'*Introduzione allo studio della filosofia* (1840).

Così in queste, come in altre sue opere (*Lettre sur les doctrines philosophiques et politiques de M. de Lamennais* [1841], *Del Bello* [1841], *Del Buono* [1843]), al pensiero filosofico e alla speculazione astratta egli avea sempre congiunto il pensiero civile e quello dei mali della patria e dei rimedi per curarli. Questi ultimi, invece, furono il principale argomento del *Primato* che destò addirittura un entusiasmo, perchè, cercando di sollevare gl'Italiani dall'abiezione civile, in cui erano caduti, li lusingava, dimostrando esser l'Italia la prima delle nazioni così per l'azione, che pel pensiero; e finiva proponendo una federazione tra i principi italiani sotto la presidenza del papa. Da questa federazione italiana, oltre l'Austria, naturalmente, come governo straniero, il Gioberti tacitamente veniva ad escludere anche i Gesuiti, sostenitori accaniti del governo assoluto religioso e politico. Questi allora combattettero il *Primato*, e il Gioberti smascherò le loro arti nei *Prolegomeni al Primato* (1845), nel *Gesuita moderno* (1847) e nell'*Apologia* di quest'ultimo libro (1848).

Intanto l'idea delle riforme aveva preso piede in tutta la nazione e attecchito fin anche nel clero colto e liberale. Un giobertiano era appunto il nuovo pontefice Pio IX, che, appena salito al trono, promulgò la famosa amnistia (16 luglio '46).

Tutti gl'italiani credettero allora fermamente che avrebbero avuto una patria unita e indipendente per opera di questo pontefice. Il Gioberti fu acclamato profeta del risorgimento italiano (nel '48 fu fatto presidente del Ministero piemontese), e la rivoluzione italiana entrò, allora per la prima volta, sul terreno pratico. Festeggiamenti, dimostrazioni per tutta Italia, ad ogni minima occasione, pel pontefice liberale, che, insieme con gli altri principi italiani, concedute le riforme e la costituzione rappresentativa, marciò contro l'Austria, comune nemico. Ma gli austriaci finirono per vincere gl'italiani che, comandati da Carlo Alberto, dopo il papa, idolo allora degli italiani giobertiani, aveano pure riportata la splendida vittoria di Goito. Pio IX, allora, disertò la causa italiana; e, attiratosi gli odi dei partiti estremi, fu costretto a rifugiarsi a Gaeta, di dove si dètte in braccio all'Austria, alla Spagna ed ai Borboni di Napoli. E così ebbe fine l'utopia del *Primato!*

Veramente, prima del Gioberti e sin dal 1832, uno dei più grandi filosofi italiani, amico del Manzoni, Antonio Rosmini-Serbati (1797-1855), nato a Rovereto, prete e fondatore di un istituto di sacerdoti intitolato della Carità, e già autore del *Nuovo Saggio sull'origine delle idee* (1830), avea propugnato qualche cosa di simile nel suo libro *Le cinque piaghe di Santa Chiesa*, che, ispirato dal turpe pontificato di Gregorio XVI, fu pubblicato solo il 1848, due anni dopo la morte di quel pontefice, quando appunto era papa Pio IX. Il Rosmini propugnava la ricostituzione dell'antico potere del papato, cui dava il primato su tutte le chiese cristiane; e col primato della Chiesa pensava ricostituire il primato italiano su tutte le genti cattoliche. Insomma un *Primato* in embrione: un grande papato con una grande Italia. Il Rosmini fu, di fatto, nel '48, mandato a Roma dal Gioberti, allora presidente del ministero piemontese, per trattarvi con Pio IX e col suo ministro, un terzo filosofo, il ricordato conte Terenzio Mamiani (v. p. 666), la sognata lega de' principi italiani. Ma il papa era allora per disertare la causa italiana: non si concluse nulla, anzi il libro del Rosmini sulle *Cinque piaghe della Chiesa* e l'altro suo recente *La costituzione secondo la giustizia sociale* (1848) vennero addirittura proibiti.

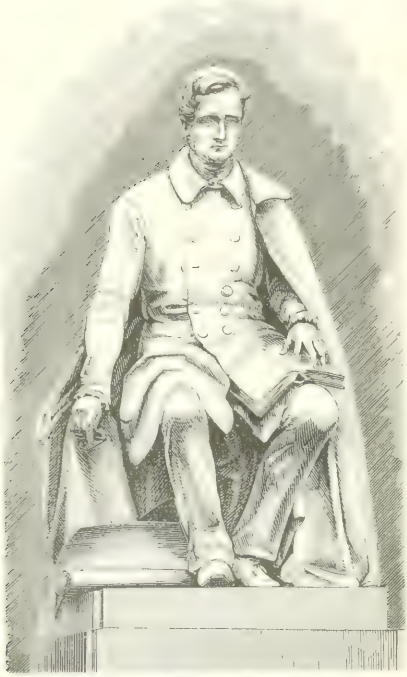
C. Balbo

Migliori frutti però il *Primato* avea prodotto nella letteratura politica. Il Gioberti nelle pagine eloquenti del *Primato* si era mostrato uno spirito speculativo, non un profondo pensatore, nè tampoco un politico. Un anno dopo la pubblicazione del *Primato*, un futuro uomo di Stato piemontese, Cesare Balbo (v. p. 703), cercò appunto di accorciarlo, ordinarlo, adattarlo alle circostanze del tempo, nel suo libro su le *Speranze d'Italia* (1844), dedicato appunto al Gioberti, scritto però in uno stile, che, asciutto, diritto, serio, è tutto il contrario di quello del *Primato*.

> A lui parve troppo lungo a conseguirsi quel primato papale; e tirò le teorie giobertiane dall'astrazione alla realtà, proponendo, invece, una lega difensiva di principi italiani, non preseduta dal papa, ma dal Piemonte, che da qualche secolo era il più forte degli stati della penisola. Gl'Italiani, preparandosi a divenire popolo civile, aspettassero una propizia occasione per dare addosso all'Austria. Ottenuta l'indipendenza, penserebbero poi all'unità della patria.

Ma se il *Primato* era un libro troppo filosofico, le *Speranze* si mostrarono un

libro troppo dottrinario. Nel 1846 apparve quello che si può dire il primo scritto praticamente politico, pure di un piemontese: *Gli ultimi casi di Romagna* di quel Massimo d'Azeglio che già conosciamo romanziere (v. p. 692). In questo scritto, occasionato dalla sommossa di Rimini (1845), per la prima volta non si discorre più d'una teoria o d'un principio astratto, ma si ragiona ai partiti, ai principi, si discute la cosa pubblica. Il D'Azeglio, proponendo la conciliazione fra i due partiti dominanti allora in Italia, i liberali e i democratici, mostra che base di un'azione politica in Italia non possan essere le sette, le congiure, le rivoluzioni: ma il consenso unanime dell'opinione, fondata sul diritto e rinvigorita da un gran senso morale. Quando salì al pontificato Pio IX, il D'Azeglio, credendo anche lui che il papa e Carlo Alberto, uniti, redimerebbero l'Italia, chiarì meglio le sue idee, che dovevan guidare e trattenere quel moto italiano entro certi limiti, nel *Programma per la formazione di un'opinione nazionale* (1847). Ma, quando gli Austriaci cominciarono a minacciare e dettero addosso ai milanesi, che, inermi, avean protestato, il D'Azeglio, da accorto politico, nell'altro suo famoso scritto sui *Lutti di Lombardia* (1848), glorificò invece gli atti di violenza manifestatisi allora, oltre che a Milano, in tutta Italia, a Palermo, a Bologna e con l'eroica morte dei fratelli Bandiera, i quali, avendo tentato invano di ribellare le Calabrie, erano stati fucilati, con sette compagni, a Cosenza, nel 1844.



Se con il libro sui *Casi di Romagna* il D'Azeglio si era accostato al Balbo, con quello sui *Lutti di Lombardia* si avvicinò, invece, al più grande agitatore italiano di quei tempi, al sommo patriotta genovese Giuseppe Mazzini (1805-72). Dapprima critico di scuola romantica, egli, incarcerato e bandito poi da Genova come carbonaro, avea fondato in Marsiglia una sètta e un giornale col titolo di *Giovane Italia* (1832), che, con la formola "Dio e Popolo„, avea per iscopo di promuovere un rinnovamento morale, religioso e civile, e produrre quindi l'unità e la repubblica in Italia. Dei suoi insegnamenti, dati successivamente nei nuovi giornali fondati da lui: *Apostolato popolare* (1840-3) e l'*Educatore*, che propu-

gnavano " odio implacabile contro i regnanti, sollevazioni e guerra di sterminio contro agli stranieri „; e nella setta, che, diffusasi largamente nel Piemonte e nelle altre provincie italiane, avea procurata a lui e ai suoi aderenti la condanna a morte, il frutto più celebre era stato appunto la ricordata impresa dei fratelli Bandiera. La mala riuscita di questa e di altre imprese, non ben preparate e mal tentate, compresa quella della repubblica romana, di cui egli fu triumviro nel 1849, combattuta e vinta dalle armi repubblicane francesi: gl'inutili imprigionamenti, gl'inutili esili degli affiliati a quella setta, gli alienò, col tempo, alquanto gli animi degl'italiani: ma essi venerano oggi in lui, più che l'uomo politico, il fondatore dell'unità nazionale e il ristauratore del loro carattere. Gl'italiani, che sin dal secolo XVI, si erano mostrati mancanti di carattere, corsero, specialmente per opera degli insegnamenti del Mazzini, ad immolare volontariamente la loro vita sui campi di battaglia pel bene della patria. Il suo stile tutto immagini, come quello di Victor Hugo e del Guerrazzi, influiva grandemente ad infiammare gli animi dei giovani. Ma un'altra mente non meno grande e non meno generosa, quella del più grande politico dell'Italia moderna, sostenuta dal valido braccio di un re, doveva compiere la redenzione d'Italia: e questa grand'opera era divinata dallo stesso Gioberti, quando, fatto esperto degli avvenimenti politici, cui egli aveva avuto parte come ministro dei re del Piemonte, Carlo Alberto e Vittorio Emanuele II, egli scriveva il *Rinnovamento civile d'Italia*, che fu pubblicato nel 1851.

V.

Economisti ed enciclopedisti

1. Allo svolgersi di codesta nuova letteratura, che abbiam esaminato sinora, avea largamente contribuito la scuola degli economisti e dei pensatori italiani, che, discepoli degli enciclopedisti francesi, nel principio di questo periodo, durante, cioè, la seconda metà del secolo XVIII, sotto gl'illuminati governi di Carlo III e Ferdinando I di Napoli e degl'imperatori Giuseppe II, Maria Teresa e Leopoldo II di Austria, combattettero i pregiudizi radicati nella superstizione e nell'ignoranza. " La scienza, fatta allora coscienza universale, divenne essa medesima la nuova letteratura „ (De Sanctis). I nostri pensatori del Settecento continuano, in sostanza, l'opera dei pensatori italiani del Cinquecento e Seicento, la quale, interrotta in Italia, per la reazione cattolica e la soggezione agli Spagnuoli, ma continuata in Francia, si manifestò più popolarmente con gli scrittori dell'Enciclopedia. Questa scuola di pensatori italiani del secolo XVIII rinnovò specialmente l'economia politica, la legislazione, la filosofia.

I primi scritti sul commercio e la pubblica amministrazione erano apparsi in Inghilterra, in Olanda, in Francia; ma un italiano, Antonio Serra, di Cosenza, era stato il primo a raccoglierne, nel 1613, in un sol corpo le sparse dottrine, onde fu salutato dai posteri principe degli economisti. Le nuove dottrine vennero specialmente favorite nel Mezzogiorno d'Italia, sotto il regno di Carlo III e del figliuolo Ferdinando, allorchè un sacerdote toscano, Bartolomeo Intieri (1678-1757), matematico e poi amministratore in Napoli delle case Rinuccini,

Corsini e Medici, fondò la prima cattedra europea di economia politica, nell'Università di Napoli. Il primo a insegnarvi pubblicamente quella disciplina (1754) fu l'abate Antonio Genovesi (1712-1769), nato in Castiglione da un contadino (Salerno), filosofo cartesiano, e già professore di filosofia in quello Studio. Novatore ardito nelle discipline filosofiche e politiche, ai preti e frati che gli rimproveravano la troppa libertà di pensiero, ei rispose con le *Lettere ad un amico provinciale* (1759), scritte ad imitazione di quelle del Pascal. Le *Meditazioni filosofiche sulla religione e sulla morale* (1758) furono lodate, per la sostanza, dall'incontentabile Baretti che ne riprovò la lingua e lo stile, boccaccevoli: nelle *Lettere accademiche sulla questione se sien più felici gl'ignoranti o gli scenziati* (1764) avea confutato i paradossi di G. G. Rousseau. Ma l'opera sua principale sono le *Lezioni di commercio ossia di economia civile* (1765), che, prime fra quelle scritte in italiano, e in uno stile chiaro, disinvolto e piuttosto caldo, iniziano la serie delle salutari riforme negli ordini sociali e civili, e quella nuova letteratura che fu maestra di verità e di progresso alla nazione. Già vecchio, scriveva: " Il mio fine sarebbe di vedere se potessi lasciare i miei italiani un poco più illuminati, che non gli ho trovati venendovi, e anche un poco meglio affetti alla virtù, la quale sola può essere la vera madre d'ogni bene „. Il Genovesi fu, di fatto, " il redentore delle menti italiane „ nel secolo XVIII: liberando la ragione dalla schiavitù degli scolastici, la religione dalla superstizione, il suo principe dalla supremazia straniera, la sua patria dall'umiliazione, dalla corruzione, dalla povertà „ (Pecchio).

Protettore del Genovesi era stato monsignor Celestino Galiani, governatore dell'Università napoletana. Nipote di costui e frequentatore della società accoglientesi attorno all'Intieri fu quel bell'umore di Ferdinando Galiani (1728-87), abruzzese, nativo di Chieti, già ricordato da noi come collaboratore del *Socrate immaginario*, melodramma giocoso di G. B. Lorenzi (p. 520). Pur esso abate, per l'abito almeno, ma piccolo e deforme, e spirito precoce e prontissimo, fu detto un " Platone col brio e i gesti di arlecchino „ o " un arlecchino con la testa di Machiavelli „ da due degli enciclopedisti francesi (Grimm e Marmontel), amici suoi, coi quali e con le più colte e galanti dame parigine (D'Epinay, Necker, Choiseul, ecc.) ei trascorse i più begli anni della sua vita a Parigi, dal 1760 al '69, come segretario dell'ambasciata napoletana. L'opera sua principale è il trattato *Della moneta* (1750), pubblicato anonimo e attribuito al ricordato Intieri, dei cui consigli ei confessò d'essersi giovato. In fin dell'opera si dichiarava lieto di aver fatto qualche cosa d'" utile al genere umano „: e di fatto il Governo napoletano se ne giovò nel riformare il sistema monetario. De' suoi *Dialogues sur le commerce des blés* (1770), in francese (che scriveva elegantemente), pubblicati a Parigi dal Diderot, il Voltaire diceva esser composti da Platone e Molière congiunti assieme. Oltre varie prose di economia e di filosofia (*Della perfetta conservazione del grano*, 1754; *Dei doveri dei principi neutrali verso i principi guerreggianti e di questi verso i neutrali*, 1782), e di genere vario e burlesco, egli pubblicò un trattato, anonimo, sul *Dialetto napoletano* (1779): un *Dizionario* dello stesso vernacolo fu edito postumo (1787). Di lui possediamo anche un ampio carteggio con letterati italiani e stranieri solo in parte pubblicato; la parte ancora inedita vedrà presto la luce.

Il bene che arrecavano co' loro scritti a Napoli il Genovesi e il Galiani, si faceva contemporaneamente a Milano dal conte Pietro Verri, già ricordato come storico della sua patria (v. p. 698), e dal marchese Cesare Beccaria. Tutt'e due questi valentuomini, insieme con altri enciclopedisti milanesi, come i ricordati Alessandro Verri, fratello di Pietro, e Paolo Frisi (v. p. 721), avevan fondato, due anni dopo che l'*Osservatore* del Gozzi interrompeva la sua pubblicazione (1762), un consimile periodico, *Il Caffè* (1764-66), d'indole più pratica, che trattava, con semplicità e brio, di soggetti di pubblico interesse e di generale utilità: e cioè del commercio, del lusso, della spensieratezza, della privata economia, della coltivazione del lino, dell'innesto del vajuolo, e di altre questioni di letteratura generale o nazionale. Interrotta, dopo due anni, la pubblicazione del *Caffè*, il Verri non rinunciò a quel suo apostolato di cooperare al pubblico bene, che avea iniziato fin dal suo ritorno in patria (1760) dopo la guerra fra l'Austria e la Prussia, cui avea partecipato come capitano nel reggimento Clerici. Egli dètte mano alla pubblicazione di alcune scritture allegoriche e almanacchi, che deridevano vecchie e false abitudini, usi, errori e pregiudizi; di opere sull'amministrazione e la finanza (*Dialogo sul disordine delle monete nello Stato di Milano* e *Sul tributo del sale*, 1762), e di studi morali (*Meditazioni sulla felicità*, 1763; *Idee sull'indole del piacere e del dolore*, 1773), e prese parte al governo di Milano, al cui benessere cooperò con i consigli e con le proposte. Allorchè Leopoldo II d'Austria, nel 1790, invitò i Milanesi a manifestare " i loro bisogni e i mali loro „, il Verri scrisse i *Pensieri sullo stato politico del Milanese*. Ma egli ha specialmente importanza com'economista. Nelle sue *Memorie storiche sull'economia pubblica nello Stato di Milano* (1768), rimaste inedite sino al 1804, indagò le cause dello scadimento economico del Milanese di fronte all'antica prosperità, e ne propose i rimedi. Le *Meditazioni sull'economia politica* (1771) trattano del valore della moneta, e dimostrano ch'essa non n'abbia alcuno, quando non rappresenti le cose che per suo mezzo possono aversi.

Con le *Osservazioni sulla tortura* (1777), già ricordate (p. 703), lo stesso Verri, veniva a confortare, di nuove prove e argomenti, l'immortale e coraggioso libretto dell'amico Cesare Beccaria (1738-94), *Dei delitti e delle pene* (1764), scritto, in tuono sentenzioso e imperatorio, contro la giustizia criminale dei suoi tempi, che continuava barbare consuetudini medievali, e in favore dei dritti dell'uomo, calpestati da quei tribunali. Ai preti e ai fautori del Sant'Uffizio che gridarono per tant'audacia, rispose Pietro Verri in un'*Apologia* (1764), anonima. Il libretto, intanto, tradotto in Francia dall'abate Morellet, commentato dal Voltaire e dal Diderot, ristampato più volte, correva per tutto il mondo civile, acclamante e riconoscente; mentre l'Austria stessa aboliva la tortura nei suoi stati e quindi anche nel Milanese; l'America accettava le dottrine del filosofo italiano nei suoi codici; e Caterina di Russia chiamava presso di sè il Beccaria, trionfante allora in Francia. Tornato in patria, il governo austriaco creò per lui una cattedra di " scienze camerali „, per la quale egli dettò le sue lezioni sugli *Elementi di economia politica*, che, in gran parte nello stato d'abbozzi, furon pubblicate postume nel 1804.

Agli scrittori del *Caffè* e al Verri e al Beccaria è stato rimproverato uno stile e una lingua troppo ligi a quelli di Francia. A questo proposito il *Caffè* so-

stenne un'aspra guerra contro i pedanti e i parolai. Alessandro Verri rinunziava " dinanzi al notaio, addirittura, al vocabolario della Crusca „. Il fratello Pietro sosteneva giustamente che la lingua dovesse servire ad esprimere il maggior numero di idee: che dovesse rendersi agevole strumento alle forme della crescente cultura: ed esser intesa da tutti gl'italiani. Il Beccaria pubblicò la sola prima parte di alcune sue *Ricerche intorno alla natura dello stile* (1770), riguardanti più la logica che l'estetica dello stile.

Un compimento al trattatello del Beccaria *Dei delitti e delle pene* sono appunto le *Considerazioni sul processo criminale* (1786) del napoletano Francesco Mario Pagano (1748-99), nato a Brienza nella Basilicata, scolare del Genovesi, e professore di diritto criminale nell'Università di Napoli. Per avere difeso, nella qualità di avvocato, i rei di Stato del 1794, perdette quello e altri uffici pubblici, gli fu interdetto d'esercitare la professione, e, dopo una prigionia di tre anni, inviato in esilio nel '98; ma, ritornato in patria per la parte avuta nella repubblica napoletana, per la quale avea preso anche le armi, fu carcerato, processato e giustiziato, con tanti altri illustri, nel '99, durante la reazione borbonica. Oltre che riformatore della giurisprudenza, egli fu anche statista (*Nomotesia*, o esame politico della legislazione romana, 1768; *Saggi politici dei principj, progressi e decadenza delle società*, P. I, 1783; P. II, 1785), cultore empirico della critica estetica e ripetitore delle idee del Vico (*Discorso sull'origine e natura della poesia*, 1784; *Saggio del gusto e delle belle arti*, scritto in carcere nel 1798), nonchè scrittore di tragedie e commedie.

La moderna civiltà deve molto ad un altro napoletano, al nobile Gaetano Filangieri (1752-88), militare, poi avvocato e cortigiano dei Borboni. Nella sua grand'opera della *Scienza della legislazione* (i libri I-II editi nel 1780, il III nell'83, il IV nell'85), rimasta incompiuta, egli tentò la riforma della intera legislazione. Pur essendo ispirata dall'*Esprit des lois* del Montesquieu, il libro del Filangieri ha uno scopo del tutto diverso da quell'opera: chè mentre il filosofo francese ragiona piuttosto di quello che si è fatto in quella materia, l'italiano si occupa specialmente di quello che si dovea fare, dando cioè " un sistema compiuto e ragionato di legislazione „, riducendo quella materia " ad una scienza sicura ed ordinata, unendo i mezzi alle regole e la teorica alla pratica „. La *Scienza della legislazione*, tradotta in tutte le lingue, e commentata poi dal francese Beniamino Constant, fu lodata generalmente e tra gli altri dal Franklin, ma messa all'Indice dal papa. Ferdinando I di Borbone concesse al Filangieri una pensione e il permesso di vivere lontano dalla corte e dalla milizia; e con le riforme proposte da lui fondò la " reale repubblica „ di S. Leucio, presso Caserta, scrivendo egli stesso le leggi per quella colonia di operai. Visse, glorioso e felice, gli ultimi anni a Cava e a Vico Equense, morendo, precocemente, a soli 36 anni.

Così a Napoli che a Milano questi grandi economisti e pensatori sono circondati da una folla di minori. Ed anche la Toscana ebbe una schiera di codesti benefattori dell'umanità, come il sanese Sallustio Bandini (1677-1760), i fiorentini Pompeo Neri (1706-76), Giuseppe Fabbroni (1752-1822) e Cosimo Ridolfi (1774-1865) e l'aretino Vittorio Fossombroni (1754-1844). A più speciale menzione hanno diritto il ricordato Melchiorre Gioia (v. p. 722), che nel *Nuovo prospetto delle scienze economiche* discorse con molto acume special-

mente di cose di finanza e di amministrazione; i due veneti Giammaria Ortes (1713-90), sacerdote profondo ma strano, per la sua *Economia nazionale* e per le *Riflessioni sulla popolazione delle nazioni*, che lo fanno additare quale precursore del Malthus; e Francesco Mengotti (1749-1830), nato a Fonzaso (Belluno), autore di una pregiata opera *Sulle acque correnti* (1810-12), che, premiata dall'accademia della Crusca, fu poi ripubblicata col titolo *Idraulica fisica e sperimentale* (1828). Le sue dissertazioni sul *Commercio de' Romani* (1786), sulla *Libertà del commercio* e sul *Colbertismo* (1791) furon premiate dalle accademie d'iscrizioni e belle lettere di Parigi, e de' georgofili di Firenze; l'altra sua opera su l'*Economia politica messa a calcolo* fu distrutta durante un tumulto milanese nel 1814.

La filosofia sensista ed A. Rosmini.

2. L'Italia non ha in questo, come nei precedenti periodi, una filosofia o un sistema filosofico tutto proprio: dal Cinquecento in poi i suoi pensatori non furon più liberi di ragionare; ed essi accettarono la filosofia inglese e francese, così detta positivista e sensista del Locke, del Condillac, ecc. Ad abbattere questa filosofia del tutto materialista sorsero due pensatori, Giacinto Sigismondo Gerdil e Pasquale Galluppi, il primo nel Piemonte, il secondo nel Napoletano. Il Gerdil (1718-1802), nato nel Faucigny (Savoia), barnabita, poi cardinale, carissimo ai re piemontesi, ed accademico della Crusca, scrisse, in francese, *L'immortalità dell'anima dimostrata contro Locke* (1747), una *Difesa della dottrina di Malebranche contro Locke* (1748), e poi le *Riflessioni sulla teoria e sulla pratica della educazione contro i principii del Rousseau*, lodate dallo stesso filosofo ginevrino. Il Galluppi (1770-1846), nato a Tropea in Calabria, e professore di filosofia nell'università di Napoli, combattette vittoriosamente (*Saggio filosofico sulla critica della conoscenza*, 1819-32; *Elementi di filosofia*, 1820-27) il sensismo francese del Condillac e del Tracy, diffuso in tutta Italia, con gli argomenti dello stesso loro maestro, il Locke, mostrando ch'essi lo avevano frainteso. Merito principale del Galluppi è poi l'aver fatto conoscere all'Italia la *Critica del giudizio* del Kant. Più noto all'Europa lo fecero la *Filosofia della volontà* (1832-40), le *Lezioni di logica e metafisica* (1832-34): ma l'opera sua migliore son ritenute le *Lettere filosofiche sulle vicende della filosofia da Cartesio fino a Kant* (1827), primo tentativo di una storia di un periodo filosofico, fatto in Italia con serietà d'intenti e adeguata profondità di pensiero. Il Galluppi iniziò quella filosofia che, compiuta dal Gioberti, può dirsi rosminiana dal suo più profondo rappresentante (Gentile). Meglio del Galluppi, che definì egli stesso il suo sistema filosofico, chiamandolo " filosofia dell'esperienza „, e non fu molto profondo nè originale, intese Kant l'abruzzese Ottavio Colecchi (1773-1847), di Pescocostanzo, nelle sue *Quistioni filosofiche* (1843).

Nonostante gli attacchi del Gerdil e del Galluppi, la filosofia di Locke e di Condillac fu continuata a diffondere dal Romagnosi e dal Gioia, i due piacentini già ricordati fra i politici e fra gli economisti (v. p. 722-3). Le opere principali del Romagnosi, anche dotto scenziato, fondate su quelle dottrine (*Genesi del diritto penale*, 1791; *Introduzione allo studio del diritto pubblico universale*, 1805: *Principj fondamentali del diritto amministrativo*, 1814; *Assunto primo della scienza del diritto naturale*, 1820, ecc.), riguardano tutte il diritto, che insegnò

nell'Università di Parma. Il *Codice di procedura penale*, composto tutto da lui, nel 1806, pel Regno italico, fu giudicato perfetto dai Francesi. Il Gioia, prete, che gettò le fondamenta di una nuova scienza, la statistica, cercò di accordare la teoria dell'utilità e del piacere con la virtù: ma nelle sue opere principali (*Del merito e delle ricompense*, 1818-19; *Filosofia della statistica*, 1826) è migliore osservatore di fatti, che abile a ridurli a scienza.

Fig. 159. Antonio Rosmini. Da una grande incisione in rame.

La scuola sensista fu combattuta nuovamente nel Gioia dal filosofo roveretano Antonio Rosmini (*Esame delle opinioni di Melchior Gioia sulla moda*, 1810), testè ricordato (p. 725), una delle menti più acute e dotte che abbia avuto l'Italia, il rappresentante della scuola filosofica lombarda, che, come la scuola letteraria, fu cattolica e tornò alla filosofia scolastica, a quella di S. Tommaso e dei pensatori francesi della reazione per conciliare la Chiesa con lo Stato moderno. L'opera sua capitale, il *Nuovo saggio sull'origine delle idee* (1829-30), sulla questione della realtà della conoscenza, ch'ebbe cinque edizioni sino al 1852, e fu il fondamento di tutte le altre opere successive (i *Principii della filosofia morale*, 1831; il *Rinnovamento della filosofia italiana*, 1836; la *Storia comparata dei sistemi relativi al principio della morale*, 1837; l'*Antropologia*, 1838, ecc., ecc.), nelle quali volle svolgere il suo sistema dell'" essere ideale ", cioè Dio, intuito dalla mente umana solo sotto la forma ideale; il qual sistema cercò di applicare anche ai vari rami della scienza.

Il Rosmini attaccò anche il Romagnosi e il Mamiani (v. p. 665-6), che, nel 1834, avea pubblicato a Parigi il *Rinnovamento dell'antica filosofia italiana*, in cui consigliava ai suoi compatriotti di riprendere e continuare l'opera scientifica dei pensatori italiani del Cinque e Seicento, che, combattendo la scolastica, avean dato origine alla filosofia moderna, e cioè di osservare la natura, abbandonando le filosofie straniere. Contro il Rosmini, in alcune lettere *Degli errori filosofici di Antonio Rosmini* (1841), si volse Vincenzo Gioberti, il ricordato autore del *Primato* (v. p. 724), mente meno profonda, ma più artistica, che in quella e nelle altre sue opere filosofiche (*Teorica del sovrannaturale*, 1838; *Introduzione allo studio della filosofia*, 1840; *Del Bello*, 1841; *Del Buono*, 1843, ecc. ecc.) procede dallo stesso Rosmini. Anche il Gioberti si volse, contro il sensismo del secolo XVIII, l'eclettismo francese e l'utilitarismo dei Gesuiti, a restaurare la filosofia italiana.

3. Contro la filosofia teologizzante e democratico-cristiana francese ed italiana sorse Giacomo Leopardi nelle sue *Operette morali* (1824-32), nelle quali egli inizia e compie quella lotta che abbiam visto (v. p. 664) già occupare tutte le sue poesie filosofiche e specialmente la *Ginestra*. Nelle *Operette morali* egli si propose " di sempre meglio scoprire e toccar con mano la miseria degli uomini e delle cose e d'inorridire freddamente speculando questo arcano infelice e terribile della vita dell'universo „. Oltre poche che son scritte nella forma del trattato o del ragionamento scentifico, tutte le altre hanno la forma del dialogo, o una forma mista della narrazione e del dialogo. Dell'una e l'altra di queste forme si erano già servito i pensatori classici, italiani e francesi, nel combattere pregiudizi ed errori, o nell'esporre le proprie teorie: ed il Leopardi prescelse la forma dialogica anche perchè essa rappresentava il dualismo ch'era nell'animo suo, fra il vero e le illusioni: di modo che in quei dialoghi si tratta sempre di scoprire le illusioni con la luce del vero. Contro le scuole teologiche egli adoperò poi anche quelle stesse armi che aveano brandite gli enciclopedisti contro la metafisica e la religione: l'ironia, lo scherno, la satira.

Le *Operette morali*.

Le *Operette morali*, in quanto al contenuto, si possono dividere in due categorie. Nella prima che comprende dodici operette riguardanti la fisica (i dialoghi: *Di un Folletto e di uno Gnomo, Di Malambruno e di Farfarello, Della Natura e di un'Anima, Della Terra e della Luna, Di un Fisico e di un Metafisico, Della Natura e di un Islandese, Di Federico Ruysch e delle sue Mummie, Il Copernico;* e le narrazioni: *Scommessa di Prometeo, Elogio degli uccelli, Cantico del Gallo silvestre, Frammento apocrifo di Strabone da Lampsaco*), il Leopardi espose i concetti della vita, della sensibilità, dell'origine della materia e del suo operare, della distruzione degli esseri, della specie umana, del fine delle cose, della natura, dei mondi. Nella seconda categoria, cui appartengono le altre tredici operette (i dialoghi: *Di Ercole e di Atlante, Della Moda e della Morte, Del lettore d'umanità, Di Torquato Tasso e del suo Genio familiare, Di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez, Di Timandro e di Eleandro, Di Plotino e di Porfirio, Di un venditore di almanacchi e di un passeggiere, Di Tristano e di un amico;* e i trattati: *Il Parini ovvero della Gloria* e i *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*), ei ragionò dei sentimenti umani, delle passioni, delle illusioni, delle speranze, delle superstizioni, della virtù e del vizio, della gloria, del suicidio, della scienza e del secol suo.

La filosofia che segue il Leopardi è quella, dei sensisti e materialisti del secolo XVIII, e specialmente quella del barone d'Holbach *(Système de la Nature, ou des lois du monde physique et du monde moral)*: ma se quelli, " movendo dalla rude materia, arrivavano ai concetti più alti dell'umanità, la virtù, la gloria, l'onore, l'amor di patria, la scienza, la giustizia, a tutte quelle idee, insomma, su cui si fondano lo stato e la civile società: il Leopardi, invece, movendo da quel medesimo punto, vede mancare ragione, scopo, natura, qualità, siccome all'uomo, così a tutte le più alte creazioni della mente sua. Se l'uomo stesso non è più di un insetto e di una pianta, se egli è un atomo impercettibile dell'universo, che cosa sono più la virtù e la gloria, a cui egli aspira e per cui si affanna? Perchè egli studia, perchè ama, perchè soffre, combatte, spera, conquista? E finalmente, perchè egli vive? Nella dottrina dei materialisti c'era, per dir così, l'antefatto della tragedia, nel Leopardi, tutta la tragedia sino alla catastrofe „ (Zingarelli).

Ma sebbene derivata direttamente dal materialismo moderno, la dolorosa filosofia leopardiana, il pessimismo, è anche un'eco della filosofia scettica, stoica ed epicurea dei Greci e del buddismo indiano. Essa poi, che non è in realtà un sistema filosofico vero e proprio, ma ha tutti gli elementi per costituirlo, risuscitata in Germania dallo Schopenhauer e dallo Hartmann, è la sola che sopravviva oggi accanto al positivismo trionfante.

> Uno dei più belli dialoghi leopardiani e " una delle più originali, delle più eleganti, e delle più umoristiche prose „ sue è il *Copernico*, che, pur diretto contro le scuole filosofiche cristiane di Francia e d'Italia, vuol dimostrare la nullità del genere umano. Il Leopardi immagina che sua eccellenza il Sole, così grande e grosso, non voglia più screditarsi a girare, per tutta l'eternità, attorno ad un pugno di fango, qual è la terra. A persuadere questa a girare essa attorno al Sole, se vuole luce, calore, alimenti, è incaricato Copernico. Ma costui sulle ali dell'ultima delle Ore, una delle ancelle di sua eccellenza, scesa apposta sulla terra, recatosi al cospetto del Sole, gli espone tutte le difficoltà che vi sono per l'impresa di far muovere la terra, e le principali conseguenze che ne verrebbero. La terra e l'uomo sarebbero così avviliti, il Sole detronizzato, ecc. ecc.! Ma sua eccellenza, a tali difficoltà e alle minacce di futuri mali, non si muove dal suo proposito; sicchè Copernico si dispone a ritornarsene in terra per persuader costei. Ma se in terra lo abbrustoliscono? Rassicùrati, risponde il Sole, io che sono già stato profeta nei tempi antichi, ti predico che non avrai nessun male: ad alcuni i quali approveranno quello che tu avrai fatto, potrà essere che tocchi qualche scottatura e altra cosa di simile (G. Bruno, Galilei). E se tu vuoi essere più sicuro, prendi questo partito: il libro che tu scriverai a questo proposito, dedicalo al papa. In questo modo, ti prometto, che nè anche hai da perdere il canonicato „.

Nelle " concezioni di ogni secolo e paese, nelle quali il nostro mondo e le miserie umane sono guardate e dipinte da grande altezza (l'*Icaromenippo* di Luciano, la *Follia* di Erasmo, il *Micromégas* del Voltaire), il *Copernico* è appunto una delle più notevoli „ (Zumbini). In esso il Leopardi " si burla della poesia e della scienza, dell'errore e del vero, del sistema tolomaico e del copernicano: ma nello scherzo s'intravede il solito intendimento di mostrare come la scienza progredisca con pregiudizio della superbia e della felicità dell'uomo „ (Della Giovanna). Anche belli per sentimento poetico sono l'*Elogio degli uccelli* e il *Cantico del gallo silvestre*.

Le *Operette morali* furon pubblicate per la prima volta a Milano nel 1827, nell'istesso anno dei *Promessi Sposi*. Partendo da punti diversi, il Manzoni (dalla prosa francese) ed il Leopardi (dalla prosa greca) giunsero tutt'e due a riformare la prosa italiana, con un tipo di prosa più conforme all'uso vivo e parlato: prosa più specialmente narrativa quella del Manzoni, e prosa più specialmente didascalica quella del Leopardi. Il quale se fu superato dal Manzoni in riguardo alla lingua, appunto pel suo contegno più riservato e cauto ad accoglier solo voci o forme popolari consacrate anche dall'uso letterario, si tenne lontano da qualche esagerazione del gran Lombardo. Come i *Promessi Sposi*, anche le *Operette morali* furono ricorrette, secondo un criterio in gran parte linguistico, nel 1835, per renderle più facili, più scorrevoli, più moderne, più vive, più toscane, insomma. Alla prosa semplice, fina ed austera del Leopardi manca però il colore e il moto:

Recanati 1 Agosto 1823

Caro Peppino. La disgrazia della Chiesa di San Paolo è veramente, come voi dite, europea. Anche in provincia se ne sente un rammarico grandissimo, e pur troppo, qualunque cosa si voglia fare, il male è irrimediabile e non ha compenso.

Mi ha fatto un poco meraviglia che Marini, dopo avervi promesso di non entrare in altro trattato che con voi, abbia, senza dirvi niente e senz'aver avuto alcun torto per parte nostra, concluso il parentado con una signora, che per quanto io sento, porta anche meno dote di quella che avrebbe portata Paolina. Pazienza, perché tutte le cose debbono andare per un verso. Quanto alle mie antiche speranze, scusatemi, ma io non sono certamente della vostra opinione, che la morte del Papa, mi possa giovare a ottener qualche cosa. Anzi la morte del Papa è la maggior disgrazia che mi possa succedere; perché tutte le mie speranze si fondavano sopra la promessa fatta a Niebuhr dal Segretario di Stato, e mutandosi il Pontefice, Consalvi non è più il padrone; sicchè la sua promessa non val più nulla; e tolta questa, io non ho la menoma ragione di sperar mai niente. Anche Niebuhr mi disse ch'egli si riprometteva di ottenermi qualche cosa se durava Consalvi.

Principio di una lettera del Leopardi al Marchese Giuseppe Melchiorri a Roma (1823).

Seconda Fotografia, di proprietà del Sig. Prof. Francesco Mormenti a Napoli

fu perciò paragonata ad un marmo e a uno scheletro (Giordani, De Sanctis). Pure essa è espressione assai fedele del pensiero e della natura di quel sommo infelice, che non poteva essere nè più vivo, nè più caldo, nè più passionato. " On n'a pas assez fait attention à ce petit volume (diceva l'autore dei *Promessi Sposi* nel 1830, parlando delle *Operette morali*): comme style, on n'a peut-être rien écrit de mieux dans la prose italienne de nos jours „. La prosa di questo periodo, infatti, imbarbarita e infranciosata nella lingua e nello stile dagli economisti e enciclopedisti; resa antiquata e ricercata dai puristi: per opera del Baretti, del Cesarotti, del Monti e del Foscolo s'avviò alla semplicità e alla spigliatezza che soli hanno saputo dare ad essa, attingendole dall'uso vivo toscano, il Leopardi ed il Manzoni.

VII.

LETTERATURA CONTEMPORANEA (1850-1900)

I. **La lirica.** — 1. G. Prati e A. Aleardi. — 2. G. Zanella. — 3. G. Carducci. — 4. Le poesie dei discepoli e degli amici del Carducci: O. Guerrini. — 5. La lirica di G. Marradi, G. Pascoli e G. d'Annunzio. — 6. Poeti solitari: M. Rapisardi ed A. Graf. — 7. La poesia dialettale. — 8. Verseggiatrici e poetesse.

II. **La drammatica.** — 1. Il dramma storico e P. Cossa. — 2. Le " leggende drammatiche " medievali e i drammi moderni di G. Giacosa. — 3. Il teatro di G. d'Annunzio. — 4. La commedia goldoniana: T. Gherardi del Testa e P. Giacometti. — 5. P. Ferrari. — 6. Il teatro dialettale: G. Gallina e V. Bersezio. — 7. Il dramma psicologico contemporaneo.

III. **Il romanzo, la novella e la prosa d'invenzione.** — 1. Gli ultimi romanzi storici e i racconti umoristici di F. D. Guerrazzi. — 2. Le *Confessioni di un ottuagenario* d'I. Nievo. — 3. I romanzieri italiani sino al 1870. — 4. G. Verga ed il romanzo verista italiano. — 5. I romanzo di A. Fogazzaro e di G. d'Annunzio. — 6. I *Bozzetti della vita militare*, i *Viaggi* e i libri morali e sociali di E. de Amicis. — 7. Altri scrittori di prosa d'invenzione.

IV. **La critica letteraria.** — 1. Gli studi storici: G. Capponi, P. Villari, G. de Leva, ecc. — 2. Autobiografie e memorie: D'Azeglio, Settembrini, ecc. — 3. Storie della letteratura, saggi critici e studi letterari: F. de Sanctis, G. Carducci, A. d'Ancona, A. Bartoli, B. Zumbini, F. d'Ovidio, D. Comparetti, P. Rajna, A. Graf, ecc.

I.

Dopo il 1850, compiuto il periodo eroico del risorgimento, comincia quello dell'azione diplomatica e militare. Il popolo italiano, che avea già dato prova di aver acquistato coscienza di sè, nel decennio 1850-60 preparò e nel 1860 compiè, pel senno e valore di Vittorio Emanuele II, re del Piemonte, del suo ministro Camillo Benso di Cavour, e del generale Giuseppe Garibaldi coi suoi arditi volontarii, la sua unificazione ed indipendenza nazionale. Questa grand'opera fu coronata nel 1866 con l'annessione alla patria delle provincie venete, rimaste in mano dell'Austria nella guerra del 1859, combattutasi tra questa e l'Italia congiunta alla Francia, pel trattato di Villafranca; e, finalmente, nel 1870 con la presa di Roma e la caduta del dominio temporale dei papi. Così il sogno di tanti poeti e pensatori italiani diveniva realtà!

La letteratura italiana dal 1830 al '50 era stata tutta quanta patriottica: ma la produzione letteraria nel decennio seguente, andò man mano languendo, es-

sendo cessato il bisogno che l'avea fatta eccitatrice e strumento della liberazione della patria: i figli d'Italia si volsero allora quasi tutti più alle armi, che alle lettere e alle arti. In sul principio di questo nuovo periodo (1850-60) la letteratura non è che fievole eco delle grandi voci italiane del periodo precedente, o delle letterature moderne straniere e specialmente di quella di Francia; poi, dopo il 60, comincia ad assumere una fisonomia del tutto propria e nazionale.

1. Giovanni Prati (v. la fig. 160, qui sotto: e cfr. p. 678-9), dopo l'*Ed menegarda* (1841), i *Canti e Ballate* (1843) ed altre liriche (*Memorie e lacrime*, *Nuovi canti*, *Passeggiate solitarie*, del '44 e '46), continuò nella sua fecondità straordinaria a produrre poemetti d'argomento storico e medievale (*Jelone di Siracusa o la battaglia d'Imera*, 1855; *Il conte di Riga*, 1856: *Il conte verde*, Amedeo VI di Savoia, 1862); una " leggenda „ satirica intitolata *Satana e le Grazie* (1854), sulla vanità delle donne; i poemi *Rodolfo* (1853), *Ariberto* (1860) e *Armando* (1865). In quest'ultimo lavoro, mezzo fantastico e mezzo reale, un giovane, specie di don Juan e di Manfredo, disgustato della vita, erra, come Faust, per le incantevoli regioni d'Italia, in cerca di pace. Ma il Prati non è poeta oggettivo, ed anche in questi poemi e poemetti le cose migliori sono i frammenti lirici, come, nel solo *Armando*, la " sirventa „ di Pachita, il canto del Gondoliere e quello d'Igea, " ciò che di più sanamente classico ha prodotto la poesia del tempo nostro in Italia „ (Carducci). Per una trentina d'anni egli fu il solo nostro miglior poeta: ma scrisse troppo, senza lima, e qualche volta pedestre e gonfio. Pur tuttavia " la varietà e vivacità de' colori, la vaghezza delle immagini, la melodia del verso, la padronanza assoluta d'ogni sorta di metri, gli assicurano l'ammirazione dei posteri „. Riuscì meglio nelle poesie scritte pel popolo, di cui " espresse degnamente le angosce, i dubbi, le speranze, le esultanze durante il periodo più agitato e più fecondo della sua resurrezione „ (Torraca). Fu anzi dal '48 al '66 il poeta civile d'Italia, e nei suoi *Canti politici* (1865), ove inneggiò ai più celebri fatti di quegli anni, arieggia spesso il Manzoni e il Berchet nelle loro poesie patriottiche. Una seconda maniera si riscontra nelle due sue ultime raccolte di sonetti, di squisitissima fattura, e di poesie di vario metro, *Psiche* (1876) e *Iside* (1878), in cui, allontanandosi dal tempestoso e nebuloso romanticismo, si accosta alla serenità e determinatezza della poesia classica, alla quale si era già avviato fin dal '60 con la sua traduzione dell'*Eneide* in versi sciolti (non completa) e con i due canti intitolati *Due sogni* (1860), visioni dell'antica Grecia e dell'antica Roma.

G. Prati

Fig. 160. — Giovanni Prati. Da un'incisione pubblicata in A. De Gubernatis, *G. Prati*, Torino, 1861.

Emulo e coetaneo del Prati, tra il '56 e il '58, ma non comparabile a lui per potenza d'ingegno nè per ricchezza di fantasia, fu il veronese Aleardo Aleardi (1812-83: v. la fig. 161, qui sotto). Patriotta, fu più volte processato e incarcerato dall'Austria per ragioni politiche (come nelle prigioni di Josephstadt nel '59); e, fattasi l'Italia, fu professore d'estetica nell'Istituto Superiore di Firenze, e senatore. Nei suoi *Canti* (scritti anche nel periodo antecedente, ma divulgati in questo) egli dètte un carattere civile e patriottico all'amore istesso, congiungendo spesso al nome dell'amata (e donne patriottiche non ne mancarono allora) quello della patria. Più celebri fra le sue poesie il *Monte Circello* (1856), le *Città italiane marinare e commercianti* (1856), le *Prime storie* (1857), *Un'ora della mia giovinezza* (1858), *I sette soldati* (1861). Questi, dedicati a Giuseppe Garibaldi, e protesta contro l'Austria che insanguinava ancora il Veneto, hanno fantasia pittrice, efficacia descrittiva e un vivo sentimento della natura, che nessuno dei poeti suoi coetanei vince e che prende sempre atteggiamento e colore politico. " L'Aleardi ci dà molti quadretti di paesaggio: veri paesaggi di poeta, ove si uniscono e si armonizzano le voci e i colori in un tutto animato e vivente. E non mancano i paesaggi a grandi linee, entro i quali s'inquadrano dei drammi di pietà umana e tragici ricordi di storie e di leggende „ (Panzacchi), come le descrizioni delle paludi pontine e dei mietitori abruzzesi, e quella del diluvio universale nel *Monte Circello* e nelle *Prime storie*. Se non che, è veramente poeta soltanto qua e là. L'insieme della sua poesia è una perpetua posa, come si vede dalle continue apostrofi ed invocazioni alla Musa ed all'Italia, dalla mancanza di disegno, dall'artifizio e puerilità dell'ordito, dalle copiose preziosità seicentistiche, dal verseggiare monotono e cascante „ (Croce).

Fig. 161. — Aleardo Aleardi. Da un'incisione del prof. F. Lo... di proprietà della ditta Barbera di Firenze.

Col Prati e coll'Aleardi ha molte attinenze, per ingegno e per arte, il novarese Giuseppe Regaldi (1809-83), che era stato prima un celebre improvvisatore in patria, nell'Europa e in Oriente, le quali aveva percorse entusiasmando persino Victor Hugo e Lamartine. Frutto di arte meditata, cui egli si dètte dopo il 1853, sono i suoi canti di lirica scientifica: *Il telegrafo elettrico* (1855), *L'occhio*, *Il traforo delle Alpi* (1871), *Roma* (1872), e, finalmente, *L'acqua* (1873-78), polimetro, nel quale risultano " la religione e la politica insieme contemperate dal sentimento dell'umanità „.

Meno unite dal romanticismo del Prati una piccola schiera di lirici lom-

bardi, a capo dei quali sta il milanese Emilio Praga (1839-75), che deriva pure dai più tardi romantici di Francia, come il Baudelaire e il Murger, il quale imitò anche nelle abitudini sregolate della vita. Nelle poesie del Praga (*Tavolozza*, 1862: *Penombre*, 1865; *Fiabe e Leggende*, 1869; *Trasparenze*, 1876) vi sono tratti di vera ispirazione e qualche ben riuscito quadretto della vita reale, ma pure molte stravaganze e scorrettezze.

Col Prati, con l'Aleardi ed il Regaldi cantarono allora la guerra nazionale specialmente il Dall'Ongaro, Domenico Carbone e Luigi Mercantini. Il veneto Francesco dall'Ongaro (1808-73), nato a Oderzo, giornalista, soldato di Garibaldi (1849), esule a Bruxelles e a Parigi, autore di opere drammatiche, fu più specialmente celebre pe' suoi *Stornelli politici*, popolarissimi nelle guerre dell'indipendenza italiana, nei quali ridette vita ad una forma della poesia popolare toscana, innestandovi sentimenti patriottici. Il piemontese Domenico Carbone (1823-83), volontario dei bersaglieri nel '48, poi dotto cultore di studi di letteratura nazionale, fu principalmente noto per le sue poesie d'argomento patriottico, fra le quali popolarissima *La carabina del bersagliere* (1851), " canto pieno di spiriti marziali, ricco di splendide immagini e di forti sentimenti, espressi con un linguaggio conciso, animoso, evidente „ (Mestica). Fu anche popolare la sua satira *Re Tentenna* (1847), scritta ad imitazione del Giusti, contro Carlo Alberto, quando questi parve esitante ai patriotti italiani. Cantò, quasi esclusivamente, gli avvenimenti nazionali dal '59 al '70 il marchigiano Luigi Mercantini (1821-72), che morì professore nell'università di Palermo. Il più celebre dei suoi canti patriottici, l'*Inno di Garibaldi* (1859-1860), fu la poesia più veramente popolare di quel tempo. In generale le sue poesie sono ispirate e commoventi, ma neglette troppo nello stile e nella versificazione; e riesce meglio in quegli argomenti, in cui può intrecciare il sentimento patriottico agli affetti domestici ed all'amore (*Canzone del pescatore chiozzotto*, *La spigolatrice di Sapri*, *La fidanzata di un marinaio della* " *Palestro* „).

G. Zanella

2. Al Prati, nel suo primo periodo poetico, e all'Aleardi, in tutta quanta l'opera sua, mancò specialmente una profonda cultura classica e una più larga conoscenza delle letterature europee, antiche e moderne. L'una e l'altra ebbe colui che fu additato come loro successore, l'abate vicentino Giacomo Zanella, di Chiampo (1820-88), pur esso traduttore, oltre che di Teocrito e dei bucolici greci, di poeti inglesi dello scorso secolo e del presente (Burns, Gray, Shelley, Longfellow, Tennyson, ecc.). Per le sue idee letterarie e politiche egli deriva dalla scuola manzoniana e cattolica-liberale: per la forma classica e tornita dei suoi versi, dal Parini; e per il sentimento di dolce malinconia dal suo conterraneo Ippolito Pindemonte (v. p. 652), col quale ha comune anche la predilezione per la poesia inglese. Egli ha cantato specialmente i trionfi della scienza moderna e l'industria, in forma castigata, forbita ed eloquente (*Milton e Galileo*, poemetto didascalico-filosofico, dialogo teologico-astronomico fra i due grandi: *Il taglio dell'istmo di Suez*, *Scienza e natura*, l'*Industria*, una storia del lavoro, a proposito dell'esposizione universale di Parigi del 1867, *Il lavoro*, ecc.). Nè dimenticò la patria nei suoi più illustri figli e nelle gloriose battaglie dell'indipendenza (*Per la morte di Daniele Manin*, *A Camillo Cavour*, *Per gli ossarii*

in S. Martino e Solferino, ecc.). La vita interiore e domestica espresse in delicati componimenti (*Ad un ruscello*, *Voci segrete*, *A mia madre*, *Veglia* ecc.); e meritamente celebri sono le due odi, dal metro tenue e fluido: *Conchiglia fossile* e *Ospizi marini*. Ma così la scienza, come l'amor patrio e gli affetti propri, egli contempera sempre con una profonda fede religiosa, che negli ultimi anni suoi divenne quasi monomania. Dal fiume che bagna la sua villetta, presso Vicenza, intitolò *Astichello* (1884) una deliziosa raccoltina di sonetti, ultima opera sua, nei quali celebrò la tranquilla vita campestre, tanto consona col suo temperamento idillico.

3. Il Prati, l'Aleardi, lo Zanella rappresentano varie fasi del secondo romanticismo italiano. Di fronte ad essi si levò, col suo rinnovato paganesimo, il più grande lirico dell'Italia moderna, il toscano Giosue Carducci (1835: v. la fig. 162, qui a fianco), nato a Val di Castello nella Versilia (Pietrasanta), e dal 1860 insegnante la letteratura nazionale nell'università di Bologna. Avversario dell'Arcadia romantica succeduta al Manzoni, adora i classici, come il Foscolo; avversario della filosofia cattolica liberaleggiante, deride, come il Leopardi, " il secoletto vil che cristianeggia „; e, schernitore di tutto ciò che nel partito politico liberale si chiamò moderazione e prudenza, egli ha fulminato, specialmente nella sua giovanezza, come il Guerrazzi, i conservatori italiani. I suoi primi versi, raccolti poi col titolo di *Juvenilia* (1850-60) e di *Levia Gravia* (1861-67), rivelano già le sue simpatie classiche nelle numerose reminiscenze ed imitazioni di Orazio e dei grandi italiani del Trecento e del secolo XVIII e XIX. La sua vera personalità artistica cominciò ad apparire solo nei roventi *Giambi ed epodi* (1867-72), poesie d'argomento politico e civile, ove echeggiano gli *Châtiments* di Victor Hugo, e dove egli si manifestò poeta repubblicano; e nei *Giambi ed epodi*, ispiratigli da Mentana e dalla triste memoria di essa, egli ha un punto di contatto con V. Hugo: l'odio contro Napoleone III, in cui il Carducci vide " l'oppressore di due repubbliche, il protettore del papa, l'ispiratore di Aspromonte e di Mentana „ (Chiarini). Ed in essi, assumendo chiaramente e coscientemente la sua missione di poeta civile, animato da due alti ideali, Italia e Roma, ch'ei vedeva ben altrimenti grandi e gloriose che non i suoi avversari politici, ritrasse il nauseante dissidio fra i suoi ideali e la misera realtà della vita politica e civile di quegli anni. Violento e satirico, " proclama la viltà d'Italia, maledice al papa, marchia con ferro rovente i ciarlatani, i ladri, i codardi, gli affaristi, i buffoni, i criticastri, i cavalieri d'industria „. Ma più che nella satira e nell'invettiva politica, il Carducci è poeta vigoroso ed originale

Fig. 162. Giosue Carducci. Da una fotografia.

nell'evocazione della storia universale, e specialmente di quelle dell'antica e moderna Italia e della rivoluzione francese. Questo egli fa largamente nelle sue ultime raccolte di poesie, intitolate *Rime nuove* (1867-86), ove imita e traduce qualche volta dal Heine; nei tre volumi delle sue famose *Odi barbare* (1877, 1882 e 1889), in tutto cinquantadue, e nel volumetto *Rime e ritmi* (1899), nei quali l'ispirazione storica è anche larga e varia. Nelle bellissime odi *In una chiesa gotica* e *Alle fonti del Clitumno* (1876) è riabilitata la vita secondo il naturalismo pagano, è rievocata l'antica religione italica di fronte al misticismo, " alle pazze e incivili tetraggini religiose „ medievali; in altre odi (*Dinanzi alle terme di Caracalla, Alla vittoria, Roma, Nell'anniversario della fondazione di Roma*), la gloria e la grandezza di Roma; altrove, il medio evo, come nel frammento della *Canzone di Legnano*, o il rinascimento (*Ferrara*, ecc.); e finalmente la rivoluzione francese, come negli squisiti dodici sonetti del *Ça ira*; o la storia del nostro risorgimento (*Piemonte, Cadore*, odi a *Garibaldi, Scoglio di Quarto* (1884), *A una bottiglia di Valtellina del 1848* ecc.). Ispirazione personale e del tutto moderna domina principalmente nelle odi: *Alla stazione, Sogno d'estate, Alla regina d'Italia, Per la morte di Napoleone Eugenio, La madre*, ecc.: altrettanti capolavori. Altre volte canta il dolore umano in qualche storia pietosa che gli ha commosso il cuore e la fantasia, come nelle odi: *Mors, Dinanzi alla certosa di Bologna* e quella bellissima, intitolata *Miramar* (1878-80), pel gentile e sventurato arciduca d'Austria, Massimiliano, fucilato dai Messicani. " Il Carducci dal 1850 al 1900 fu il poeta vero e solo d'Italia. Egli ha cantato la nostra storia, i nostri uomini, i nostri paesi; ha avuto degl'inni per tutti i nostri trionfi, degli strali per tutti i nostri errori: non ci fu altezza in Italia ch'egli non misurasse col suo verso, ' con la penna che sa le tempeste ,; non ci fu vergogna che non lo facesse fremere: l'amore per ogni cosa grande, l'odio per ogni cosa vile, lo fecero poeta e grande poeta „ (A. Gotti). Con le *Odi barbare* il Carducci, ripigliando il vecchio tentativo del Chiabrera e di altri (v. pp. 457, 644), riuscì ad introdurre nella poesia italiana, come i poeti inglesi e tedeschi in quella delle loro nazioni, i metri classici e specialmente oraziani, i quali riprodusse con altrettanti versi italiani corrispondenti senza rima alcuna, e cioè con gli usati quinari, senari, settenari, ottonari, novenari e decasillabi. Per via di combinazione di questi versi egli cercò di riprodurre le " barbare „ armonie (e da ciò il titolo delle *Odi*) che sentiamo nel leggere, all'uso italiano, i versi latini secondo l'accento proprio di ogni parola, senza badare nè alla quantità nè alle arsi.

4. Grande è stata l'efficacia della poesia del Carducci sulla lirica nostra contemporanea: chè, tranne qualche eccezione, quasi tutt'i poeti moderni italiani ne han sentito più o meno l'influenza. Attorno al Carducci si possono, difatti, aggruppare alcuni suoi amici e scolari, che hanno avuto più o meno la spinta da lui o han voluto seguire il suo esempio e le sue dottrine artistiche. Il suo vecchio compagno di scuola Giuseppe Chiarini (1833), nato ad Arezzo, buon editore di opere foscoliane, buon traduttore del Heine e conoscitore largo delle letterature moderne, è il più ardente fautore della metrica " barbara „, che ha difesa in un suo celebre scritto (*I critici italiani e la metrica delle " Odi barbare „*), e il biografo più recente e competente del suo amico nelle *Memorie della vita*

1903). Tra le poesie del Chiarini son specialmente notevoli le *Lachrymae* (1880), scritte in " metri barbari „ per la morte di un suo figliuolo. Allo stesso genere di poesia intima e famigliare, poco coltivato in Italia, si è dato, dopo un primo saggio di *Versi* (1883), il fiorentino Guido Mazzoni (1859), genero del Chiarini, e da più anni professore di letteratura italiana nell'Istituto Superiore di Firenze. Nelle sue *Voci della vita* (1893) egli si mostra squisito e ispirato poeta della vita domestica, che pochi dei nostri poeti han tentato di far oggetto di poesia. Egli ha rinnovata anche la vecchia ballata endecasillaba del Sacchetti e del Poliziano. Compagno suo in questo rinnovamento di antiche forme metriche italiane, e poeta anch'egli d'intimità domestiche, è il bolognese Severino Ferrari (1856), nato ad Alberino e prediletto discepolo e coadiutore del Carducci nell'insegnamento universitario. Egli è artista valoroso del verso: le due serie dei suoi *Bordatini* (1885-86) riproducono la vecchia ballata, il madrigale, ecc.; e in essi, ristampati poi nei *Versi* (1892), ha riprodotta la natura co' suoi mille aspetti, con le sue voci infinite, precorrendo il suo amico Pascoli, specialmente nelle prime poesie di lui. Vecchio amico del Carducci è anche l'altro bolognese Enrico Panzacchi (1841), dotto anche e colto prosatore, novelliere e storico delle belle arti, ora insegnante nell'Accademia di belle arti di Bologna. Nelle sue varie raccolte di versi (*Lyrica*, 1878; *Nuove liriche*, 1888; *Cor sincerum*, 1902) appare artista delicato, creatore di figurine e di paesaggi, disegnati con molta grazia.

O. Guerrini

Amico del Carducci è un altro poeta romagnolo, vissuto quasi sempre a Bologna, ov'è ora bibliotecario dell'universitaria, Olindo Guerrini (1845), nato a Forlì, ma di famiglia proveniente da S. Alberto di Ravenna. Egli ebbe subito una grandissima voga in Italia nel 1877, allorchè pubblicò, col nome di Lorenzo Stecchetti e col titolo di *Postuma*, alcune poesie, in gran parte amorose, ch'egli asseriva scritte da un giovane poeta morto tisico a 30 anni, dopo aver goduta la vita. In generale ei risentì l'influenza dei romantici francesi moderni e specialmente del Baudelaire e dei " parnassiani „. Le *Memorie bolognesi*, *Il guado* e qualche altra poesia di quel volumetto hanno bellezze poetiche, un sentimento della vita reale, poco comune nella poesia italiana di allora e una facilità di verso che le hanno rese popolarissime, ma altre molte son triviali e scadenti. Ammirato morto, ma combattuto vivo dai così detti " idealisti „ per alcune nude crudità delle *Postuma*, il Guerrini si difese con un nuovo volumetto di versi (*Nova Polemica*, 1879), ove si fece anche teorico di una cosiddetta scuola di " veristi „, che esagerò poi sino all'eccesso nelle *Rime* ch'egli attribuì ad un' " Argia Sbolenfi „ (1897): turpissime e bruttissime poesie, che ora ha, fortunatamente, ripudiate nella definitiva raccolta delle sue *Poesie* (1903). In questa sono aggiunte molte altre sue composizioni, d'indole umanitaria e civile, notevoli soltanto per la spontaneità del verso, la naturalezza e la semplicità della lingua e dello stile.

G. Marradi, G. Pascoli, G. d'Annunzio

5. Ma di tutti questi giovani poeti che risentirono più o meno l'influenza carducciana, tre soltanto, Giovanni Marradi, Giovanni Pascoli e Gabriele d'Annunzio, hanno assunto una personalità poetica ed una fisonomia tutta propria. Il Marradi (1852), livornese, nelle sue varie raccolte di *Poesie* (*Canzoni e fantasie*, 1883; *Ricordi lirici*, 1884; ristampati nel '93; *Poesie*, 1887; *Nuovi canti*, 1890), trascelte ora e riunite con questo titolo in un sol volume (1902), si

manifesta principalmente uno dei più abili paesisti, dal colore fresco e vivace, uno dei più profondi poeti della natura, che abbia presentemente l'Italia. Egli ha cantato gli affetti famigliari; la sua lieta gioventù, trascorsa a Firenze, nella gioconda brigata dei così detti " nuovi goliardi „ (v. p. 11); la " nova patria „ e i dolori umani; e specialmente inneggiato al suo mare, il mar tirreno, con le memorie storiche e personali che gli suscita, e messolo anche come sfondo alle sue poesie d'amore. Ha dato, così, all'Italia, che non l'aveva ancora, la poesia del mare. Squisito verseggiatore, egli ha trattata specialmente con somma maestria l'ottava, come nella *Lucrezia Borgia*. L'arte sua è prettamente italiana, non subisce veruno influsso straniero; e, a differenza degli altri poeti contemporanei, egli non è prosatore, romanziere o critico, ma unicamente poeta, " poeta nato „, come lo disse il Carducci. In questi ultimi anni, ascoltando il consiglio del maestro e di altri critici suoi, egli ha tentato la poesia oggettiva nelle tre parti della sua bella *Rapsodia garibaldina* (1899-1903), sole sinora pubblicate, ove tratteggia con arte poderosa alcune delle più intense giornate vissute dall'eroe, nel 1848-9, 1860 e '67. Il Pascoli (1855), nato a S. Mauro di Romagna, anche valente latinista e studioso di Dante, rivela nelle *Myricae* (1891-1900), nei *Poemetti* (1897-1900) e nei *Canti di Castelvecchio* (1903) " un sentimento schietto e profondo della natura e della vita campestre, un'attitudine singolarissima a cogliere la poesia di certe voci sommesse dell'anima e del creato, un senso acuto del dolore umano, soffuso d'amore e di pietà, un'assidua aspirazione al bene e, nell'espressione, una squisitezza d'arte che può parer talvolta eccessiva „ (V. Rossi). " Le *Myricae* racchiudono la lirica la più veramente e profondamente italiana e personale del Pascoli, e, attraverso l'anima sua, insaziabile di bellezza, ci fanno vedere e sentire i luoghi e i casi della sua vita, della sua famiglia sovrattutto e della sua Romagna „ (Cian). Nei *Poemetti*, tutti in terza rima, fa rivivere la vita della campagna toscana, anzi lucchese, ove suole vivere buona parte dell'anno, nella sua villa di Castelvecchio di Barga, che gli ha pure ispirati i suoi più recenti *Canti*, come la sua città natia altri, o già mescolati fra le sue poesie o prossimi a veder la luce. Il suo paesaggio non è una pura descrizione esteriore, perchè, oltre che di uno schietto e profondo sentimento della natura e della vita campestre, esso è pieno di un largo sentimento umanitario. Il d'Annunzio (1864: v. la fig. 163, qui sopra), abruzzese, nativo di Pescara, nelle sue numerose poesie liriche (*Primo vere*, 1880; *Canto novo*, 1882; *Intermezzo di rime*, 1883; *Isottèo* e *La Chimèra*, 1888; *Elegie romane*, 1892; *Poema paradisiaco*, 1893; *Odi navali*, 1893, ecc.), cominciò col seguire molto da vicino il Carducci, venne poi man mano assumendo una personalità tutta sua e uno stile tutto proprio nella descrizione dei godimenti sensuali e delle impressioni del

G. Pascoli.

Fig. 163 – Gabriele d'Annunzio. Da una fotogr.

D'Annunzio.

mondo esteriore, nell'entusiasta glorificazione della patria e della natura, del cui amore è tutto compreso e infervorato. La *Canzone di Garibaldi* (1901), scritta sul fare della *Chanson de Roland*, e ritraente l'eroe nei due aspetti di guerriero e di pastore, ha bei tratti epici e lirici. Ma l'opera sua lirica più vasta, cui attende ora, sono le *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi*, che sarà un'immensa celebrazione della natura: la prima parte pubblicata ora (1903), la *Laus vitae*, è il " poema dell'Uomo ", come le altre parti formeranno " il poema della Natura ". Nel *Laus vitae* il D'Annunzio descrive, per entro oltre 8000 versi, un triplice viaggio, il primo compiuto alla " terra santa ", cioè alla Grecia, il secondo al regno della vita, cioè a Roma, ed il terzo finalmente alla terra moderna, " nell'immensa aridità pura del Deserto senza vie e senza oasi ". Questo triplice viaggio rappresenta il cammino che in lunghi secoli ha percorso e percorrerà la stirpe latina, prima che l'uomo raggiunga la libertà sovrana, la sufficienza di sè a sè medesimo; ma che l'individuo può compiere anche in breve tempo, per giungere " alla possessione di sè stesso, alla tranquilla solitudine ", alla " signoria di sè medesimo e delle cose ", " con la volontà, la purità, la solitudine, l'azione, la contemplazione, il dolore ". In un " Saluto al Maestro ", che chiude la *Laus vitae* il D'Annunzio fa una vera apoteosi del suo padre intellettuale, il Carducci. Sull'opera generale dannunziana posteriore al 1892 hanno specialmente influito, alquanto modificate, le dottrine svolte dal filosofo tedesco Federigo Nietzsche nel suo romanzo filosofico *Zarathustra*.

6. Una via del tutto diversa e tutta propria seguono invece due poeti solitari, ai due estremi d'Italia, uno a piè dell'Etna, l'altro a piè delle Alpi:
M. Rapisardi. Mario Rapisardi e Arturo Graf. Il Rapisardi (1844), di Catania, e professore di letteratura italiana in quell'università, è autore di quattro poemi filosofici e satirici: la *Palingenesi* (1873), una storia del progresso umano dal tempo dei patriarchi all'occupazione di Roma per parte degl'Italiani; il *Lucifero* (1877), in venti canti, nel quale il diavolo, dopo molte avventure pel mondo, riesce a distruggere Dio, anzi tutti gli dei: il *Giobbe* (1884), " dramma del dolore "; e l'*Atlantide* (1892). Ma queste opere son quasi tutte dei tentativi falliti per i molti difetti che fanno dimenticare i pochi pregi delle sue composizioni. La modernità del pensiero è ivi annegata in una ridondanza, una sonorità e gonfiezza che non possono piacere ai lettori di buon gusto. Contemporaneamente al *Lucifero* egli pubblicò le *Poesie religiose* (1877), ove " finisce per adorare, sotto il nome di Natura, le forze stesse che il suo Lucifero aveva bestemmiate " (Dornis). Il suo poeta preferito è Lucrezio, di cui ha fatto una buona traduzione in versi e in cui si è largamente ispirato, specialmente pel suo *Giobbe*, " dramma del dolore ", la migliore cosa sua, che si chiude con un pensiero pessimistico: la sofferenza e la debolezza umana obbligate ad arrestarsi sfinite dinanzi al soglio dell'ignoto " (Dornis).

Rappresentante di uno sconfortante pessimismo è Arturo Graf (1848), nato in Atene, di madre italiana e di padre tedesco, e dal 1877 professore di letteratura italiana nell'università di Torino. La Musa delle sue prime poesie (*Medusa*, 1890; *Dopo il tramonto*, 1892; *Le Danaidi*, 1897), che esprimono l'angoscia e il disgusto dell'esistenza, è la Morte, di cui ha un sentimento intenso, la

cui imagine funebre non l'abbandona neanche " fra le braccia della sua donna „, e che egli implora come datrice di pace, persuaso, com'è, che sia inutile ogni sforzo umano per ottenerla. Egli segue le dottrine pessimistiche dello Schopenhauer e del Hartmann, e continua, solo in parte, nella considerazione della vita, con immagini spesso sinistramente grottesche o dolorosamente truci e con forma efficace e vigorosa, il Leopardi. Nelle sue " nuove poesie „, intitolate *Morgana* (1901), il Graf s'ispira invece all'indulgenza, alla dolcezza, alla pietà: canta il mondo esteriore, i paesaggi, la vita rustica, il lavoro, l'avvenire e il progresso umano.

Poet. dialettali

7. La poesia dialettale contemporanea, e specialmente la romana, riconosce il padre suo nel grande Belli (v. a p. 628). Un parente di costui, Luigi Ferretti (1836-86), è stato il suo degno continuatore. Nella *Duttrinella* (1878) introduce un curato a spiegare il catechismo ad un birichino che gli fa le più audaci osservazioni, mettendo spesso in un bell'imbroglio il povero prete. In questa e in altre sue poesie dialettali (*Centorenti sonetti in dialetto romanesco*, 1879) egli ha rivelato anche intendimenti politici e civili. Dal Belli è anche partito il miglior poeta dialettale che abbia oggi l'Italia, Cesare Pascarella, romano, che esordì con alcuni sonetti: *Er morto de campagna*. In quelli, più noti, su *Villa Gloria* e sulla *Scoperta de l'America*, egli ha introdotto un popolano romano a raccontare l'epico fatto dei fratelli Cairoli e dei loro settanta compagni a Villa Glori, e la gloriosa impresa di Colombo. Della prima opera il Carducci scrisse che il Pascarella avea " innalzata, con mano ferma, la poesia dialettale italiana ad altezze epiche: giammai essa non era salita così alto „, ma in molti dei suoi sonetti il poeta dialettale romano risente l'influsso della poesia colta e in ispecie di quella carducciana; in altri non si solleva dalla mediocrità e qualche volta è addirittura volgare e pedestre.

Anche intenti politici e civili ha avuto il più popolare poeta dialettale toscano, Renato Fucini (1843), nato a Monterotondo, e più conosciuto col suo pseudonimo e anagramma letterario di Neri Tanfucio. Ingegnere e agronomo, egli ha avuto occasione di conoscere e studiare molto da vicino i contadini e gli operai toscani, che ha ritratto meravigliosamente nei suoi *Sonetti* (1872) in dialetto pisano, mettendo anche in ridicolo i difetti e le male abitudini del suo paese. Il volgo di Napoli in tutte le sue passioni e i suoi vizii è stato rappresentato, in freschi sonetti di costumi locali, nella raccoltina intitolata *Funneco verde* (1886) — così si chiama un sopportico, dove vive pigiata la povera gente — il miglior poeta dialettale napoletano Salvatore di Giacomo (1860). Egli dipinge con crudo verismo e con pietosa indulgenza, oggettivamente, l'amore, le vendette, le sfide di questo popolo, sobrio nella vita, ma violento e sanguinario nelle sue passioni. In altre poesie dialettali egli ci ha dato anche una " poesia amorosa, ora voluttuosa e carezzevole, ora malinconica, ora piena di brio e di malizia „ (*Napulitanata*, 1884; *'O munasterio*, 1887; *Canzoni napolitane*, 1891; *A San Francisco*, 1895; *Ariette e sunette*, 1897, ecc.). Egli è pure mirabile descrittore della vita napoletana in alcune novelle e bozzetti, dai quali ha tratto qualche buon dramma dialettale. Il più popolare poeta dialettale di Venezia è Riccardo Selvatico (1850?-1901): i suoi *Sonetti*, non pubblicati in volume, vanno per le bocche di tutt'i suoi concittadini. Entusiasta della sua patria, che ha amministrata come sin-

daco, egli canta l'infinita bellezza della laguna e l'amore ingenuo e sentimentale dei popolani. Con due sue deliziose commedie in dialetto (delle quali parleremo) il Selvatico rimise di moda il teatro dialettale del suo grande concittadino.

8. Un discreto numero di buone verseggiatrici non è mancato a questo periodo, come la celebre improvvisatrice abruzzese Giannina Milli (1827-1888); la tirolese Francesca Lutti, autrice di un poema (*Alberto*, 1867) e di una novella poetica (*Giovanni*, 1862); la veneziana Erminia Fuà (1836-76), una israelita fattasi cristiana per isposare il poeta burlesco Arnaldo Fusinato (1817-89). Ma quattro poetesse soltanto hanno acquistato una certa celebrità e popolarità: Maria Alinda Bonacci-Brunamonti, Vittoria Aganoor-Pompilj, Annie Vivanti e Ada Negri-Garlanda. La Bonacci-Brunamonti (1842-1903), perugina, è una delle più colte e profonde poetesse del nostro tempo per la purezza classica e la rettitudine della contenenza. Nelle sue poesie religiose e patriottiche, negl'inni, nella poesia contemplativa e di argomento scientifico (*Versi*, 1876; *Nuovi Canti*, 1887; *Flora*, cento sonetti, 1898) essa, rimanendo sempre originale, rivela grande influsso del Leopardi e dello Zanella. Di quest'ultimo poeta è stata discepola la contessa Aganoor, nata a Milano, di madre veneziana e di padre armeno. Per la profondità del sentimento, per l'originalità del pensiero, per la purezza e la delicatezza della forma essa è una delle più eleganti nostre artiste del verso (*Leggenda eterna*, 1900). Fisonomia diversa da quella della Bonacci e dell'Aganoor hanno la Vivanti e la Negri. La Vivanti (1868), nata a Londra di padre italiano, educata dalla madre tedesca nella letteratura di quella nazione, risente molto dei poeti della Germania nelle sue *Liriche* (1890) che, presentate dal Carducci, descrivono con molto calore e libertà i suoi amori e la vita dei miseri, ed offrono qualche buona, dolce e lacrimante poesia. Ma, in generale, la sua poesia deriva dalla così detta veristica dello Stecchetti, della quale ha, esagerati, i difetti (rettorica, luoghi comuni, ecc.) ed è del tutto deficiente nella forma. La Negri (1870), lombarda, nata a Lodi da madre operaia, deve tutta la sua fortuna poetica al volume dei suoi versi intitolato *Fatalità* (1892), in cui ella cantò le pene, i palpiti, le speranze della plebe italiana: la popolana, la madre, l'operaio, i disoccupati, il " birichino di strada „: i " vinti „ insomma, che, di nascita popolare ella stessa e maestra elementare, conobbe da vicino ed amò ardentemente, quasi suo unico amore. In generale, però, essa idealizza troppo le classi povere ed è molto ingiusta verso le altre. In un successivo volume di versi, *Tempeste* (1895), è narrata la storia della sua giovanile passione per un uomo che l'abbandonò, nonchè il suo " nuovo amore „ che l'ha fatta moglie ricca e felice: ma ella ha promesso di non dimenticare la sorte degli umili.

II.

1. La drammatica contemporanea, sul principio di questo periodo, è generalmente sotto l'influsso della letteratura francese. Morta ormai la tragedia alfieriana e classica, agonizzante la tragedia romantica, tenne il campo il dramma

storico, in verso o in prosa. Il trentino Antonio Gazzoletti (1813-66), lirico patriottico, energico e robusto ma rude, nella sua tragedia cristiana *San Paolo* allargò la forma e il concetto del dramma romantico, riuscendo non senza forza e originalità. Il triestino Giuseppe Revere (1812-89), anch'esso patriotta, del partito democratico, e autore di vigorosi sonetti e meglio di prose originali che or ora ricorderemo, tentò il dramma storico, fra il 40 ed il 60, nel suo *Lorenzino de' Medici*, ne' *I Piagnoni e gli Arrabbiati*, nel *Sampiero da Bastelica*, nel *Marchese di Bedmar*, e il dramma domestico nella *Vittoria Alfiani;* ma, poco adatti alle scene, sono ormai dimenticati. Ebbero qualche successo i drammi storici in versi del veneziano Vittorio Salmini (1832-81), pur esso patriotta e carcerato dall'Austria nella fortezza di Josephstadt. Anch'egli ha scritto un *Lorenzino de' Medici*, e poi *Giovanna d'Arco*, *Potestà patria*, di soggetto romano e l'opera sua più forte, e, migliore di tutti, un *Maometto*, in versi; una *Madama Roland*, "scene della rivoluzione francese„, in prosa. Il suo dramma popolare *Un santo ed un patrizio* ebbe ed ha anche ora sulle scene una straordinaria fortuna.

Fig. 164. - Pietro Cossa. Da una fotografia.

Ma il più felice scrittore di drammi storici dell'Italia contemporanea è Pietro Cossa (1830-81: v. la fig. 164, qui sopra), nato a Roma, di padre arpinate e di madre torinese. Dalla tragedia alfieriana (*Mario e i Cimbri*, *Sordello*, *Monaldeschi*, un episodio della vita della regina Cristina di Svezia: 1864-69), egli passò al dramma storico in prosa (*Beethoven*, "tributo di ammirazione all'immortale maestro„; *Puschkin*, l'infelice poeta russo morto in duello), e fu applaudito. Ma fra le gloriose rovine della sua città natale sentì tutta la grande poesia della storia romana, e scelse allora la vita di Roma antica e moderna come soggetto della sua nuova maniera: il dramma storico alla Shakespeare, alieno da tutte le così dette regole aristoteliche della vecchia tragedia italiana e francese. Il successo ch'ebbero il *Nerone* (1871) e la *Messalina* (1876), suoi capolavori, lo avvertì ch'avea trovata la sua via. E insieme a questi, tutti di soggetto romano, antico o moderno, il *Plauto e il suo secolo* (1872); *Giuliano l'Apostata* (1876): la *Cleopatra* (1878), "poema drammatico„; il *Cola da Rienzo* (1879); *I Borgia* (1881). E in tutti questi drammi il Cossa riprodusse la vita antica nella sua intima essenza morale e ne' suoi aspetti caratteristici, mescolando l'elemento tragico al comico, facendo scendere i personaggi della remota età dal loro piedistallo rettorico, e sentire e parlare secondo le eterne leggi della natura, sapientemente trascorrendo col tono dello stile e del verso dalla solennità epica alla concitazione

P. Cossa

lirica ed alla semplicità trasandata del linguaggio comune, secondo il vario andamento dell'azione „. Negli altri drammi, di soggetto non romano (*L'Ariosto e gli Estensi*, 1874; *Cecilia*, 1873; *I Napoletani del 1799*, 1880), il Cossa non piacque egualmente, benchè anche in essi vi siano vere bellezze drammatiche.

2. Il dramma storico o fantastico, di epoca medievale, fu coltivato specialmente dal piemontese Leopoldo Marenco (1836-99), nato a Ceva (Piemonte), che cominciò imitatore delle tragedie romantiche del padre, Carlo (v. a p. 604), nelle sue produzioni giovanili. I suoi drammi in versi, scritti tra il 1860 ed il '75 (*Celeste*, *Tempeste alpine*, *Marcellina*, *Il falconiere di Pietra Ardena*, " dramma leggendario medievale „, *Adelasia*, *La famiglia*, *Il ghiacciajo di Monte Bianco*, *Carmela*, ecc., ecc.), sono notevoli specialmente per una certa grazia e venustà idillica, e pregi più lirici che drammatici. E più lirico che drammatico fu il poeta patriottico e democratico milanese Felice Cavallotti (1842-98), nei suoi drammi storici (*I Pezzenti Guido*, *Agnese*), scritti nel 1871 e '72: ma con l'invasione del realismo anche nel teatro, essi non furono più gustati dal pubblico, perchè rappresentazioni troppo ideali di caratteri e di passioni. Il Cavallotti tentò anche il " bozzetto „ e il proverbio drammatico, tutto gentilezza e vivacità (*Il Cantico de' Cantici*, *La figlia di Jefte*, *Si vos non vobis*, *La luna di miele*, ecc.): ma riuscì meglio nella commedia di soggetto antico, come nell'*Alcibiade* (1873) e nella *Sposa di Mènecle*, e men bene in quella di soggetto moderno (*Povero Piero*, *Lea*, *Agatodèmon*). Contemporaneamente al Marenco e forse da lui prese le prime mosse il più celebre degli autori drammatici viventi, il piemontese Giuseppe Giacosa (1847), nato a Colleretto-Parella presso Ivrea, nello scrivere " le leggende drammatiche „ i suoi popolarissimi idilli drammatici medievali, in versi martelliani: *La partita a scacchi* (1873), *Il trionfo d'Amore* (1875), desunta da una delle *Fiabe* di Carlo Gozzi, *Turandot* (v. a p. 564). Allargando, poi, la contenenza storica, diè anch'egli dei drammi storici, sempre di epoca medievale, come *Il fratello d'armi* (1877), il *Conte Rosso* (1880), tutt'e due in versi, e la *Signora di Challant* (1891), desunta da una novella del Bandello (I, 4), in prosa: che non raggiunsero il successo degl'idilli medievali. Oltre a questi egli ha scritto altri drammi, " scene „ e commedie (*Luisa*, *La tardi ravveduta*, ecc.). Grande fortuna hanno invece ottenuto le ultime sue composizioni, nelle quali egli ha ripreso a trattare il dramma moderno in prosa (già tentato nella sua giovanezza), la commedia psicologica e di costumi: *Tristi amori* (1887), *I diritti dell'anima* (1891), *Come le*

Leopoldo Marenco. Da una fotografia della Casa Gargano e Bessi, Milano.

foglie (1900), le migliori cose sue " per la sana ed originale concezione, per la bontà della condotta e per la vivezza dei caratteri e del dialogo „ (V. Rossi). Prima di passare a questa sua seconda maniera, tentò pure la commedia di soggetto moderno: *Il marito amante della moglie* (1877), in versi martelliani.

3. Anche un posto nella drammatica contemporanea ha Gabriele d'Annunzio (v. p. 743), che ha del teatro un concetto tutto suo, potente ed originale. Escogitò prima una serie di " sogni drammatici „ in prosa poetica, i *Sogni delle Stagioni*, dei quali si sono solo pubblicati sinora il *Sogno di un mattino di Primavera* (1897) e il *Sogno di un tramonto d'Autunno* (1899); poi alcune tragedie in prosa: la *Città morta* (1898), *La Gioconda* (1899), *La Gloria* (1899); finalmente delle " parabole „: la *Parabola delle Vergini fatue e delle Vergini prudenti* e la *Parabola dell'Uomo ricco e del povero Lazzaro*. Queste produzioni ebbero pochissimo successo quando furono rappresentate, ma sono squisite opere d'arte. Ultimamente, con migliore ispirazione, si è dato alla tragedia storica con la *Francesca da Rimini* (1902), la più riuscita delle opere sue, il suo capolavoro non come opera drammatica, ma come lavoro d'arte, specialmente per il sentimento storico della vita del secolo XIII, ritratta con grande abilità e verosimiglianza, secondo i documenti storici e letterarii del tempo (il Sacchetti, ecc.). Leggendola, " all'orecchio esercitato ritorna come l'eco di voci da secent'anni remote, e all'illusione scenica si connette quella delle immagini e dei suoni, e l'impressione è che l'arte abbia questa volta afferrato l'oggetto suo eterno „ (Del Lungo). Meglio rappresentati sono i personaggi minori, violenti e crudeli e specialmente Malatestino; più sbiaditi i protagonisti Francesca e Paolo.

4. La commedia goldoniana fu tenuta in vita, durante il periodo precedente, dal Giraud, dal Nota e da altri minori commediografi del principio del secolo XIX, allorchè il gusto francese prevalse esclusivamente nella commedia italiana. Prima s'imitarono le commedie francesi più manierate, poi si tradussero barbaramente le più spettacolose e inverosimili. A questa invadente corruzione del gusto si oppose il commediografo toscano Tommaso Gherardi del Testa (1815-81), nato in Terricciola (Pisa), avvocato e soldato. Autore di una quarantina di commedie in prosa, scritte, la maggior parte, fra il 1849 ed il '59, egli si propose, seguendo le orme del grande veneziano, di ricondurre la commedia nostra all'ufficio di rappresentar la vita comune e casalinga, ritraendo più specialmente l'indole e i costumi della borghesia toscana, in mezzo alla quale visse quasi sempre, e che descrisse con fedeltà. È vero però che " dei suoi pochi personaggi delineò le fisonomie soltanto, ma quelle fisonomie son vere, spiccate: e nel dialogo, schiettamente paesano, non ebbe e non ha chi lo pareggi fra gli scrittori italiani contemporanei „ (Martini). Non fu così felice nel descrivere la società aristocratica, che non conobbe, nè praticò. Quando l'Italia ebbe acquistata la sua libertà ed indipendenza, il Gherardi si volse a deridere, nelle sue nuove commedie (*La carità pelosa*, *Il vero blasone*, *Le coscienze elastiche*, *Moglie e buoi de' paesi tuoi*, *La vita nuova*, ecc.), i difetti e i vizii più comuni della società del nostro risorgimento, bonariamente, senza assumer mai tono declamatorio. Egli non è, però, un osservatore profondo, nè un creatore di caratteri originali e varii. Il suo maggior pregio è il dialogo naturale, brioso, in vivo linguaggio toscano. In ciò

solo egli supera facilmente il Goldoni. Contemporanei ed emuli del Gherardi furono, fra gli altri, Luigi Suñer e Paolo Giacometti. Il Suñer (1832), nato all'Avana, ma naturalizzato fiorentino, ritrasse nelle sue commedie (*I gentiluomini speculatori*, *I legittimisti in Italia*, *Le amiche*, ecc.), come il Gherardi, la società contemporanea. Il Giacometti (1817-82), genovese, nato a Novi Ligure, autore fecondo anche di tragedie e di drammi, cominciò con l'imitare la commedia francese, poi si dètte alla commedia goldoniana, ricercando però l'effetto con situazioni poco naturali, perchè, vissuto quasi sempre o sul palcoscenico (come poeta di compagnie drammatiche) o in un paesello del Mantovano, non potè osservare e studiare il mondo reale. Qualcheduna delle sue ultime commedie (*Il poeta e la ballerina*, *La donna in seconde nozze*, *Quattro donne in casa*, ecc.), ove trattò questioni morali e sociali, si recita ancor oggi con buon successo, come i suoi drammi storici *La morte civile* e *Maria Antonietta*, applauditi sempre.

Fig. 166. — Paolo Ferrari. Da una fotografia di proprietà del figliuolo signor Vittorio Ferrari.

P. Ferr.

5. Ma colui che fece ritornare la commedia nostra alla vera tradizione goldoniana fu il modenese Paolo Ferrari (1822-89: v. la fig. 166, qui a fianco), il più grande commediografo contemporaneo, il nostro " poeta comico del secolo XIX ". Il Ferrari tentò la commedia popolare e di costume, la commedia storica, la commedia così detta a tesi, ma riuscì meglio nelle due prime. Seguì dapprima il grande veneziano nelle sue commedie storiche, come il *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (1851), addirittura un capolavoro: *Una poltrona storica* (quella dell'Alfieri), che ricavò dalla *Vita* dell'astigiano; e il *Dante a Verona*, tutt'e due del 1853; come *La Satira e il Parini* (1856), suggeritagli dal libro del Cantù sull'abate milanese (Milano, 1854), nella quale il vero protagonista è il marchese Colombi, uno sciocco e vanitoso mecenate, copiato dalla realtà e rimasto ormai proverbiale; e finalmente il *Fulvio Testi*, scritto negli ultimi anni suoi (1888). Ma quando, seguendo sempre il Goldoni, studiò il popolo, come nel *Codicillo dello zio Venanzio* (1865), nella *Medicina di una ragazza ammalata* del 1860 (composte prima in dialetto massese e modenese coi titoli di *Baltromèo calzolaro* [1847] e *La medsèina d'una ragaza amalada* 1859) e in *Nessuno va al campo* (1866), ecc., scrisse dei veri gioielli di commedie, gaie, fresche, che non morranno. Dal 1861 in poi, per le mutate condizioni dei tempi, si dètte, come il Gherardi, alla commedia contemporanea di costumi, e ferì al vivo piaghe e pregiudizii della società italiana; ma, allontanandosi dalla commedia del Goldoni, e, seguendo

l'indirizzo del dramma francese e specialmente del Sardou, popolare allora in Italia, più che a ritrarre la realtà, sforzò, invece, questa a dimostrare delle tesi morali, finchè la sua filosofia divenne sensibilmente accademica. Sfortunatamente, queste commedie formano gran parte del suo teatro (*Il duello*, 1868; *Cause ed effetti*, 1871; *Il ridicolo*, 1872; *Il suicidio*, 1875; *Due dame*, 1877; *Alberto Pregalli*, 1880; ecc., ecc.): e se resistono ancora sulle nostre scene, è per alcuni tipi veri ed umani che vi si trovano.

Come il Ferrari in questa sua ultima maniera, subì gl'influssi del teatro francese anche il commediografo napoletano Achille Torelli (1844). Egli però non sale mai al dramma vero, e la sua commedia è produzione assolutamente comica; ma più gentile, più omogenea, più semplice. I suoi *Mariti* (1867), coi quali avea fatto concepire tante belle speranze, hanno caratteri molto prossimi al vero; ma son rimaste sempre inferiori ad essi le successive sue commedie, scritte dal 1868 al 1880 (*Fragilità*, *La moglie*, *Triste realtà*, *Il colore del tempo*, *La fanciulla*, *Chiodo scaccia chiodo*, *Scrollina*, ecc.).

Competitore del Ferrari sulle scene italiane, tra il '50 e il '60, era stato il commediografo fiorentino Vincenzo Martini (1803-1862), autore di commedie goldoniane (*La donna di quarant'anni*, *Il cavalier d'industria*, ecc.), qualcuna delle quali ancor oggi applaudita. Il figliuolo di costui, Ferdinando (1841), nato a Monsummano (compaesano del Giusti, di cui è uno dei più valenti illustratori), datosi anche al teatro, è pur esso seguace della scuola goldoniana, ma nemico giurato delle commedie a tesi. Il suo principal merito è di aver introdotto sulle scene italiane, fra il 1871 e il '73, il "proverbio drammatico„ in versi martelliani, ad imitazione di quelli di Alfredo de Musset. Sono popolarissimi i soli tre che ha scritti: *Chi sa il giuoco non l'insegni*, *La strada più corta* e *Il peggior passo è quello dell'uscio*, ch'è il più bello di tutti.

Il teatro dialettale

6. Più diretta influenza ha avuto il Goldoni sul teatro dialettale veneziano contemporaneo, i cui più notevoli rappresentanti sono il ricordato Riccardo Selvatico (v. a p. 745) e Giacinto Gallina, tutt'e due concittadini e seguaci del grande commediografo. Il Selvatico è autore di due squisite commedie in dialetto veneziano: *La bozeta de l'ogio* (La boccetta dell'olio) e *I recini da festa* (Gli orecchini da festa). Il Gallina (1852-97) incominciò con lo scrivere drammi e commedie in italiano, e non trovò sè stesso che nelle *Barufe in famegia* e *Una famegia in rovina*, tutt'e due del 1872, le prime commedie in dialetto, due capolavori. Seguirono *El moroso de la nona* (1875), *I oci del cor* (1879), *La famegia del Santolo*, *Serenissima* (1894), *La base de tuto* (1894): graziosi e teneri quadretti della vita popolare veneziana, che il Gallina ritrasse con sano realismo, "scendendo con squisita finezza d'osservazione nel cuore dei personaggi, e sollevandosi, a mano a mano che avanzava nell'arte, dalla rappresentazione di tenui e delicati affetti alla rappresentazione drammatica degli intimi contrasti e dei dolori sociali„. Egli supera il Goldoni "nella profondità dell'analisi psicologica e riesce fortemente originale per certo senso d'accorata simpatia verso gli umili e gli afflitti, e di pietà per le miserie umane, senso che tempera, senza abbuiarla, la gaiezza delle sue commedie„ (V. Rossi). Anche alla scuola goldoniana appartiene il capolavoro del piemontese Vittorio Bersezio (1830-1900),

giornalista, romanziere e drammaturgo. Nelle *Miserie d' monsù Travett (Le miserie del signor Travetti)*, una delle sue commedie scritte nel dialetto natìo (1863), egli ha personificato il tipo contemporaneo dell'impiegato piemontese, onesto, tutto dedito al suo dovere, e, con tutto ciò, maltrattato e calunniato. Ridotta in italiano, in tedesco *(Bartholommäus' Leiden)*, questa commedia, cui il Bersezio ha dato anche una continuazione *(Le prosperità d' monsù Travett)*, è applaudita sempre nei teatri italiani e stranieri.

7. Sensibile è l'odierno risveglio della letteratura drammatica pei numerosi giovani nostri commediografi. Alcuni recenti bozzetti scenici realistici (*La caccia al lupo, La caccia alla volpe*, 1902) del siciliano Giovanni Verga, il celebre nostro romanziere, di cui ora parleremo, hanno avuto minor fortuna di altri suoi drammi veristi (*La Cavalleria rusticana*, 1884: *In portineria, La lupa*, 1896), tratti da alcune sue novelle. Il dramma italiano modernissimo è passato dall'imitazione del dramma francese a quello psicologico di Enrico Ibsen, il potente scrittore norvegiano, e dei tedeschi Ermanno Sudermann e Gerardo Hauptmann. Le ultime produzioni già ricordate (v. p. 748) del Giacosa appartengono appunto a questo indirizzo. Fra i giovani scrittori drammatici più noto è il bresciano Gerolamo Rovetta (1854), anche romanziere, autore del dramma *I disonesti*, della commedia *La trilogia di Dorina*, e di *Principio di secolo* e di *Romanticismo*, drammi storici, ecc.

III.

1. Il romanzo storico, tranne quello vivo ed immortale del Manzoni, continuò a trascinare la sua magra e stentata vita per qualche decennio appena di questo periodo, specialmente col Guerrazzi (v. p. 694). Avuta molta parte nei moti toscani del '48, imprigionato, poi eletto deputato e ministro col Montanelli e col Mazzoni e in ultimo dittatore, al ritorno del granduca Leopoldo II, fu processato per lesa maestà e condannato all'ergastolo, che ebbe poi commutato nell'esilio in Corsica. Ivi, fra il '50 e il '54, compose il *Marchese di Santa Prassede o la vendetta paterna* (1853) e la *Beatrice Cenci* (1854), che, " scritta in carcere e generata perciò fra lagrime e sangue „, è piena di orrori, di atrocità e di bestemmie. In questi e negli altri romanzi storici, anteriori e posteriori (*L'assedio di Roma*, 1862: *Paolo Pelliccioni*, 1864: *Il Destino*, 1869: *Il secolo che muore*, postumo, 1885), egli esagera in peggio la sua vecchia maniera, sempre proclive alle truci invenzioni, con uno stile gonfio e strano, falso e rettorico, pur in cerca dell'effetto, ma quasi sempre mancando a questo scopo. Il suo unico pregio in queste ultime opere (com'anche nelle migliori più giovanili) è specialmente la lingua, ricca, varia, purissima e intinta qua e là di qualche leggiadro arcaismo. Questi suoi difetti di contenenza e di stile si riscontran assai meno nelle sue biografie idealizzate di alcuni illustri italiani (*A. Doria, F. Ferruccio, P. Burlamacchi*, ecc., 1863-67), scritte quand'egli, sfuggito al suo esilio (1857), fu fatto, e mantenuto per più volte, deputato al Parlamento nazionale

italiano; nonchè nel suo ultimo romanzo storico, ma di tempi moderni, narrazione storica della libertà còrsa, che intitolò dal suo eroe *Pasquale Paoli, ossia la rotta di Pontenuovo* (1860), ove descrisse, con uno stile perfetto e sentimenti nobilissimi, la caduta della Corsica nelle mani dei Francesi. Scevri affatto di questi difetti e assai leggiadri sono invece i suoi romanzi e le sue novelle di argomento morale, o intimo e personale, in cui egli si palesa uno dei migliori umoristi italiani. Da un grazioso racconto allegorico: *La serpicina* (1829), in cui volle mostrare, con vigoroso stile umoristico ma troppa erudizione, la inferiorità dell'uomo rispetto alle bestie, ricavò il suo romanzo l'*Asino* (1857), scritti l'uno e l'altro in istile semplice e piano nella lingua schietta e vivace della Toscana, come anche *Il buco nel muro* (1862), gaio e umoristico racconto di costume e d'argomento moderno, alludente a fatti domestici e ritraente l'autore.

2. Sono un romanzo storico anche i *Cento anni* (1860) del milanese Giuseppe Rovani (1818-74), uno dei pezzi grossi della *bohème* lombarda, cui, abbiam visto, appartenne Emilio Praga (v. a p. 739) ed anche Iginio Tarchetti (1841-69), autore di romanzi e novelle fantastiche. Essi sono un vasto ma difettoso e debole romanzo ciclico, ov'è rappresentata, in innumerevoli quadri storici e di costumi, difettosi nella storia e deboli nella rappresentazione dei caratteri, la storia italiana dalla pace d'Aquisgrana alle cinque giornate di Milano. Un altro dei suoi romanzi storici è *La giovinezza di Giulio Cesare* (1873). Romanzo storico e ciclico, d'indole però più intima, si posson dire le famose *Confessioni di un Italiano* (dette poi di " un ottuagenario "), scritte, dalla fine del 1857 all'agosto '58 da un giovane padovano venticinquenne Ippolito Nievo (1831-61), già autore I. Nievo.
di liriche, romanzi, novelle e di due notevoli tragedie *(Spartaco, I Capuani)*, che, per la rappresentazione tutta moderna della vita romana, precorrono i drammi storici del Cossa (v. a p. 747). Il Nievo finge che un ottuagenario narri tutta la sua vita, dalla fanciullezza, trascorsa nel castello di Fratta, alla vecchiaia testimone degli eroismi veneziani del '48. Nei primi dieci capitoli (che sono i migliori) descrive la vita di Fratta e di Portogruaro, mentre negli altri tredici ritrae il protagonista vagante per l'Italia e per l'Europa. Tutti gli avvenimenti principali di quel periodo, dalla caduta di Venezia ai moti napoletani del '21, sono ivi esposti; e così vi è descritta la trasformazione della vita e della coscienza italiana dalla rivoluzione francese al 1858. Attorno a quella dell'ottuagenario sono ritratte altre figure vive e parlanti, simili a quella del protagonista, in cui il Nievo fece rivivere i ricordi del nonno suo ed i proprii degli anni giovanili, trascorsi felicemente nel castello di Colloredo (Basso Friuli), che gli servì di modello nel descrivere quello di Fratta, pur esistito, ma allora distrutto. I luoghi, l'ambiente, la natura umana son rappresentati con tanta vivacità ed efficacia, tanta profondità e verità, che le *Confessioni* sono ormai considerate come uno dei migliori libri che si siano scritti in Italia durante questo periodo, e l'unico che si possa accostare ai *Promessi Sposi*. Esse, però, furon pubblicate postume (1867), quale le aveva lasciate il giovane autore che sei anni prima, il 5 marzo 1861, moriva affogato nel Tirreno, mentre ritornava, colonnello garibaldino, dalla Sicilia (dopo aver preso parte alla spedizione dei Mille); e non avendo avuto le ultime cure dello scrittore, mancano addirittura di lima e di misura.

È anche in parte un romanzo storico contemporaneo e si ricollega, come le *Confessioni*, ai moti nazionali del '48, *Il dottor Antonio* (1855), scritto in inglese dal patriotta Giovanni Ruffini (1807-81), nato a Genova, ma vissuto quasi sempre esule, amico e aderente del Mazzini, a Londra ed a Parigi. Ivi è narrata la pietosa istoria di una giovinetta inglese, che, venuta in Italia a curare la sua malferma salute, s'innamora del proprio medico, un patriotta siciliano, il quale, prendendo poi parte alla rivoluzione napoletana del '48, è incarcerato, e la fanciulla ne muore di dolore. In altri romanzi anteriori e posteriori, pure scritti in inglese, e, come il *Dottor Antonio*, pur tradotti in tutte le lingue, ritrasse anche la vita italiana contemporanea, come nel *Lorenzo Benoni* (1853), specie di autobiografia, il suo libro migliore, quadro storico del Piemonte sotto Carlo Felice.

3. Qualche decennio dopo la metà del secolo XIX, costituitasi l'Italia a nazione, il romanzo storico contemporaneo perdè ogni importanza. Allora, dietro l'esempio e l'imitazione dei romanzieri delle altre nazioni europee, e specialmente della Francia, venne di moda in Italia la novella, il bozzetto, il romanzo moderno di carattere e di costumi, quasi sempre copie sbiadite delle opere di scrittori francesi più in voga, così nella materia che nella forma, la quale, sprezzando la tradizione nazionale, scimiotteggiò la prosa dei nostri vicini.

Tra il 1860 ed il '70 i romanzieri più in voga, anche oltr'Alpi, furono il genovese Anton Giulio Barrili ed il sardo Salvatore Farina. Il Barrili (1836), di Savona, il più fecondo dei romanzieri contemporanei, patriotta, giornalista ed anche professore di letteratura italiana nell'Università di Genova, ha trattato con più fortuna il romanzo intimo. Fra i suoi cinquanta e più romanzi, più belli sono i primi scritti da lui, anche per la lingua pura ed elegante: *L'olmo e l'edera*, *Santa Cecilia*, *Val d'Olivi*, *Capitan Dodero*, *Come un sogno*, il migliore di tutti, nei quali è narrato, quasi sempre con semplicità e amabilità e una lieve tinta di umorismo, un amore tenero e sventurato. Questi hanno avuto una grande popolarità. Poco successo hanno, invece, ottenuto i suoi romanzi posteriori, sia d'intreccio (*La notte del commendatore*, *Cuor di ferro e cuor d'oro*, ecc.), che storici (*Semiramide*, *Merlo bianco*, *Tizio Caio Sempronio*, *Conquista di Alessandro*, d'argomento orientale e romano: *Le due Beatrici*, *Terra vergine*, *Fior d'oro*, d'argomento colombiano). Gli ultimi suoi romanzi (*Il Prato maledetto*, ecc.) sono abbastanza lunghi e noiosi.

Raccontatore di affetti miti e gentili, di scene semplici e domestiche della vita borghese fu il Farina (1846), nato a Sorso, presso Sassari, imitatore del Dickens, di cui si è detto ricordi qualche volta il piacevole umorismo. La lettura dei suoi romanzi (*Due amori*, *Un segreto*, *Fiamma vagabonda*, *Romanzo di un vedovo*, *Il tesoro di Donnina*, *Fante di Picche*, *Amor bendato*, *Capelli biondi*, *Dalla spuma del mare*, *Oro nascosto*, ecc., ecc.), tradotti in tutte le lingue d'Europa, lasciava nei lettori di quel tempo l'impressione " di delicata compiacenza e dolce tenerezza, un desiderio quieto di vita operosa, di amore tranquillo, di domestica soavità „ (Finzi).

4. Nei primi suoi romanzi anche il siciliano Giovanni Verga (1848) seguì molto da vicino il vecchio romanzo francese e specialmente quello del

Dumas figlio e del Feuillet. In *Una peccatrice* (1866), in *Eva* (1873), in *Tigre reale* (1873), nella *Storia di una capinera* (1874), in *Eros* (1875), " si ripetono sempre le stesse immagini, le situazioni son poco originali, la costruzione del racconto è spesso artificiosa, qualche cosa di convenzionale e di vecchio copre il nuovo o il nuovamente sentito, che pur c'è in quei libri, specie nell'*Eva*, che è il migliore „ (Croce). In questi suoi primi cinque romanzi il Verga avea ritratta specialmente la vita delle grandi città e del bel mondo e propriamente l'aristocrazia e la grassa borghesia di Milano, ov'egli è vissuto e vive sempre. Ma fin da quando scriveva quei romanzi egli conosceva già la via che dovea seguir poi con tanta fortuna. In *Nedda* (1874) " bozzetto siciliano „, contemporaneo alla *Storia di una capinera*, ritrae dalla realtà e con crudo verismo una scena della vita popolare della Sicilia, ch'egli sentiva allora, e sentì poi più fortemente che la vita aristocratica e borghese.

Quando in Italia, con i romanzi del Balzac, del Flaubert e dello Zola, si diffuse il verismo, sotto l'influenza di esso, si svilupparono maggiormente nel Verga le sue qualità naturali. Ricordò allora " le impressioni e i ricordi vivi, diretti, immediati, del suo paese natale, della sua fanciullezza e adolescenza „: " figure di uomini e donne di campagna, di povera gente, di tormentati e di tormentatori: storie pietose o tragiche, passioni subitanee e violente o a lungo covate ed uscenti in iscoppii violenti, lotte, angosce, strettezze, miserie d'ogni sorta „ (Croce); e scrisse allora, simili alla *Nedda*, i suoi brevi e rapidi racconti della vita siciliana intitolati *Vita dei campi* (1880) e *Novelle rusticane* (1883), ritraenti con somma diligenza dalla realtà " le scene selvagge dell'ardore sessuale e della gelosia „, " le lotte e gl'incidenti della vita economica nella campagna „, svoltesi, sotto " gli ultimi anni dei Borboni e i primi del nuovo regno d'Italia „, " più particolarmente in quella piccola regione di Sicilia che sta fra monte Lauro e Mineo „. Qualcuna, anzi, di queste novelle (dei veri capolavori) egli ridusse poi in dramma, come *Cavalleria rusticana*, che, nella seconda forma, è riuscita artisticamente migliore. Dopo il bozzetto e la novella, il Verga tentò anche il romanzo verista, rappresentante sempre la medesima vita siciliana, anzi una serie di romanzi, cui dètte il titolo: *I Vinti*, dei quali son sinora apparsi solo due volumi: *I Malavoglia* (1881), storia, estremamente realistica e d'un colorito eccentrico, della rovina di una famiglia di poveri pescatori del paesello di Aci-Trezza; e *Maestro don Gesualdo* (1888), " altra vasta rappresentazione di vita siciliana, che concerne più specialmente la borghesia di nuova formazione e le vecchie famiglie signorili in decadenza „, nella prima metà del secolo XIX. Il Verga in questi romanzi veristi ha uno stile originalissimo, una forma quasi drammatizzata, adatta a rendere la vita e il pensiero di quei popolani. Egli ha rivolto anche la sua attenzione alle classi popolari di Milano in un altro volume di novelle, intitolate *Per le vie* (1883). L'indirizzo veristico, dato al romanzo dai romanzieri naturalistici francesi e dal Verga, fu seguìto anche da un altro scrittore siciliano: Luigi Capuana (1839), nato a Mineo (Catania), nei suoi romanzi e novelle (*Giacinta*, 1879, *Storia fosca* e *Homo*, due raccolte di novelle, ecc.).

La vita napoletana della piccola borghesia e della plebe è ritratta con fantasia pronta e gran cuore nei bozzetti e nelle novelle (*Dal vero; Il romanzo della fanciulla; All'erta sentinella!* ed altri " racconti napoletani „; *Fior di*

passione; *Gli amanti*; *Le amanti*; *Novelle sentimentali*, ecc.), pubblicate, dal 1878 in poi, da Matilde Serao-Scarfoglio (1856), nata a Patrasso, di madre greca. Alla stessa vita popolare si riferiscono i suoi romanzi: *Il ventre di Napoli* (1884), ritraente quel cumulo di miserie che costituisce il basso fondo di quella popolazione, " descrizioni rapide, aneddoti narrati con semplicità trecentesca „: e *Il paese di Cuccagna* (1891), che riguarda una delle più letali malattie di quel popolo, il giuoco del lotto, e che forse risente troppo dell'imitazione zoliana. Ad altra vita e ad altro ambiente si riferisce *La conquista di Roma* (1885), che ritrae il fascino che ispira la Città eterna (dove la Serao, dopo il 1880, è vissuta qualche tempo) " con l'impreveduto dei sentimenti e delle passioni, che suscita ed alimenta consumando energie e volontà „. Anche, in parte, nello stesso ambiente della capitale si svolgono *La vita e le avventure di Riccardo Joanna* (1887), che è un " libro d'impressioni e ricordi della vita giornalistica, il romanzo del giornalismo „. In *Cuore infermo* (1881) ed in *Fantasia* (1883) predomina, invece della pittura d'ambiente, il dramma della passione; ed anche in queste opere la Serao rivela la sua tendenza " veristica „ e l'influsso esercitato su di lei dai romanzieri naturalisti francesi, come il Flaubert e lo Zola. Ma quando, come in alcuni romanzi più recenti (*Addio, amore*, 1890; *Il castigo*, 1893, ecc.), essa ha voluto fare del psicologismo, o, come in altri (*Paese di Gesù*, descrizione di un suo viaggio in Palestina, 1898; *La Madonna e i Santi*, 1902, ecc.), seguendo il Fogazzaro, del misticismo, allora essa ha rinunziato alla sua migliore sorgente d'ispirazione, al naturalismo, in cui è così forte artista; ed invece di cose, come nei romanzi d'ispirazione veristica, ha scritto " parole, un profluvio di parole, specialmente di aggettivi e di avverbii „. Negli ultimi suoi romanzi (*La ballerina*, 1899, *Suor Giovanna della Croce*, 1901, ecc.) essa è però ritornata, fortunatamente, alla sua prima maniera, ed ha ritrovato, in gran parte, " la primitiva sincerità e calore „ (Croce).

A. Fogazzaro

5. Grande amore pel suo paese nativo, la Valsolda, pel suo lago e i suoi monti, dove visse fanciullo, mostra nei suoi romanzi Antonio Fogazzaro (1842), vicentino, discepolo dello Zanella, poeta egli stesso ed uno dei più fini artisti dell'Italia contemporanea. " Incomparabile pittore di uomini, ha creato tanti personaggi grandi e piccoli, cari alla nostra memoria, come se veramente fossero vissuti con noi: umorista, nel romanzo induce tutti gli effetti della commedia, tutta la forza viva della satira e perfino della caricatura „ (Mantovani). Uomo d'ideale e di fede, mistico e rosminiano, sperante in un futuro socialismo cristiano, in un progresso morale e religioso, nella conciliazione fra dogma e fede, tutte le volte che vuol far servire l'arte alla difesa ed alla diffusione delle sue idee religiose, filosofiche e politiche (discusse anche nei suoi discorsi e nelle sue conferenze), allora egli rimane inferiore a sè stesso: i personaggi dei suoi romanzi appaiono tutti nevrotici e malati. *Malombra* (1881), che prende il nome da un castello, finisce con un'uccisione ed un suicidio; nel *Daniele Cortis* (1885) l'amor colpevole combatte col sentimento del dovere; nel *Mistero del Poeta* (1888), lunga narrazione (il più scadente dei suoi romanzi), è solo bella " la descrizione del[illegible] della vita di alcune piccole città tedesche „; *Piccolo mondo antico* (1896), *Piccolo mondo moderno* (1900), gli ultimi suoi romanzi e continuazione

l'uno dell'altro, sono i migliori di tutti. Ma in questi, come nei precedenti, la lotta del dovere è del tutto astratta, il senso del mistero manca d'intensità fantastica, e manca l'ispirazione religiosa e la lotta politica, per la forma critica e polemica che hanno assunto le idee del Fogazzaro e che è impotente a generare l'opera d'arte. Egli ha però molte buone qualità artistiche: una grande delicatezza di sentimento, un largo spirito di osservazione, una facile e sincera vena comica ed umoristica: qualità artistiche che si trovano sparse nei suoi romanzi, ma riunite tutte assieme in un solo: nel *Piccolo mondo antico*, una notevole opera d'arte, non scevra però anch'essa di difetti. Ivi è ritratta una lotta di anime fra due sposi, " la donna, di alta forza morale e ricca del senso di giustizia, ma priva di fede religiosa; l'uomo, religioso, ma sognatore, impressionabile, piuttosto fiacco „: " lo sfondo è dato dai costumi, dai personaggi, dai sentimenti del Lombardo-Veneto, negli ultimi anni della dominazione austriaca, nella preparazione della guerra contro di essa, spirando l'aura di libertà e d'italianità dal Piemonte „. " La mescolanza di alto e di umile, di tenero e di comico, è qui del tutto riuscita: anche il dialetto non stride, non infastidisce, come negli altri romanzi più passionalmente intonati e pretenziosi; ma si presenta affatto naturale. È il linguaggio della vita calma e sonnolenta di quella generazione, di quella gente campagnola, che passava buona parte del suo tempo a giocare a tarocchi e a pescar con l'amo „. La materia del *Piccolo mondo antico* ha una stretta affinità con quella dei *Promessi Sposi*, dei quali appare " una voce artisticamente rinnovata, un'artistica variazione „ (Croce). Il Fogazzaro è anche autore di bozzetti e novelle, raccolti in tre volumi (*Fedele ed altri racconti*, *Racconti brevi* e *Sonatine bizzarre*). Pel suo liberalismo cristiano, pel suo misticismo socialista e cosmopolita e specialmente per le sue idee di una riforma religiosa, egli si rassomiglia alquanto al Tolstoi che, insieme con altri romanzieri russi, ha avuto qualche influenza su di lui.

Acclamato scrittore di romanzi è anche Gabriele d'Annunzio (v. p. 749). G. d'Annunzio. Nei suoi primi lavori (*Il piacere*, 1889, *Giovanni Episcopo*, 1892, *L'innocente*, 1894, ecc.), ove manifesta l'influsso dei romanzieri naturalisti francesi e dei romanzieri russi (Tolstoi e Dostoiewski), ci rappresenta con una meravigliosa analisi psicologica l'artista voluttuoso Andrea Sperelli, il nevrastenico in Giovanni Episcopo e il sensuale anelante a redimersi in Tullio Hermil. Nel *Trionfo della Morte* (1889-94), in cui, abbandonati quegl'influssi e subìta specialmente l'influenza del Bourget, segue costui col riempire il romanzo di dissertazioni che non uguagliano però quelle del romanziere francese, ha delineato con molto amore la figura d'un voluttuoso ed inquieto in Giorgio Aurispa, che combatte contro la morte e finisce per soccombervi. Nelle *Vergini delle rocce* (1895), composizione simbolica e mistica, in cui si fa specialmente sentire l'influenza ricordata del Nietzsche, intende difendere contro i barbari " i penati intellettuali dello spirito latino „. Nell'ultimo suo romanzo *Il fuoco* (1900) parla di sè così apertamente, come non aveva fatto mai negli altri suoi libri, che pur sono in gran parte autobiografici: egli vi narra sotto i finti nomi di Stelio Effrena e di Foscarina, i suoi amori con una grande attrice italiana, e fa una continua glorificazione, adorazione e deificazione di sè stesso. Tutti questi romanzi (eccettuato l'*Episcopo*) il D'Annunzio ha ora divisi in tre serie: i primi tre appartengono a quella " del giglio „, gli altri due, che saran seguìti da altri ancora inediti (*La grazia* e

L'annunziazione e *Il donatore* e il *Trionfo della vita*), a quelle " della rosa „ e " del melagrano „: una specie di ciclo che significherebbe il graduato e continuo perfezionarsi del poeta da sensuale (rosa) a sentimentale (giglio) e da questo a intellettuale (melograno). Nei primi tre romanzi, e nell'*Episcopo*, lo stile è piano e semplice, negli altri è prezioso, artificioso e fin'anche rettorico. Egli è anche autore di novelle e bozzetti realistici alla maniera del Verga, del Flaubert e del Maupassant (che ha addirittura tradotto), raccolti in volumi coi titoli di *Terra vergine* (1883), *Il libro delle Vergini* (1884), *San Pantaleone* (1886) — gli ultimi due ripubblicati nelle *Novelle della Pescara* (1902) — che ritraggono tipi popolari del natìo Abruzzo e risentono, meno delle altre opere sue, i difetti e gli eccessi della sua maniera. " Esperto conoscitore delle più riposte finezze della lingua e dello stile, il D'Annunzio è un grande *virtuoso* della forma, che rinnova, nella colorita luminosità e nella musicalità spesso vuota della sua prosa, i pregi e i difetti dell'arte del Marino. Quando non lo vinca la seduzione d'immagini strane e quasi secentesche, riesce ad esprimere con vera efficacia ogni più delicata sfumatura del suo pensiero e i molteplici aspetti delle cose; nè si può negare che quando non lo vinca il gusto delle nebulosità simboliche, egli sappia cogliere e in pochi tratti riprodurre il carattere de' suoi personaggi, sì da presentarli vivi e parlanti. Ma i suoi romanzi lasciano nel lettore un'impressione disgustosa, perchè la più gran parte dei personaggi sono esseri anormali, fisiologicamente degenerati, moralmente perversi, e le loro azioni, spesso di straordinaria malvagità, suscitano la ribellione del senso morale „ (V. Rossi).

Edm. Amicis

6. Il più popolare prosatore contemporaneo è senza dubbio il genovese Edmondo de Amicis (1846; v. la fig. a p. 759), nato ad Oneglia e uffiziale dell'esercito italiano dal 1865 al '70. Unico continuatore del Manzoni, ne ha in certo modo ereditata la penna, il metodo " e l'attitudine alle analisi acute ed argute „ (D'Ovidio). Il libro che lo rese popolare furono i *Bozzetti della vita militare*, pubblicati nel 1869 e riprodotti, in forma più toscana, nell'80: perfette miniature, degne d'un Meissonier, delle scene della vita militare sul piede di pace. In essi egli ha saputo ritrarre mirabilmente il soldato più come uomo che come militare, rendendolo così più caro ed amabile ai borghesi. " Quei suoi bozzetti, quelle sue novelle sono, in fondo, apologhi. E la morale dell'apologo consiste nell'affermare i vincoli che debbono stringere l'esercito alla nazione e questa a quello, nello scoprire sotto la divisa del militare e tra le durezze della disciplina e della caserma il cuore dell'uomo e del cittadino „ (Croce). Cosicchè fin dal suo primo lavoro egli si rivelò quello scrittore moralista, che si è poi apertamente mostrato nelle sue opere posteriori. Ai *Bozzetti* e ai suoi libri di viaggio, che scrisse immediatamente dopo, venne rimproverata un'eccessiva sensibilità di troppe emozioni e troppe lagrime, che talvolta " per certa giovanile posa romantica e sentimentale „ egli ha semplicemente inventate e costruite a freddo, senza averle mai provate. Ma nè emozioni nè lagrime si possono addirittura frenare in alcuni commoventi bozzetti (*Mafalda*, *Ordinanza*, *Partenza* e *Ritorno*). Il De Amicis però alla efficacia patetica sa congiungere anche l'efficacia comica col descrivere scene ridicole, col notare contraddizioni nella natura umana, coi paragoni vivaci, con l'arguzia manzoniana. Manca anche a lui la facoltà inventiva, come si vede principalmente dalle sue

Novelle (1872; 2ª ediz. riveduta ed ampliata, 1878), assai mediocri. Con l'entrata degli Italiani in Roma, ch'ei descrive nei *Ricordi del 1870-71* (1872), finì, per così dire, la missione educatrice nell'esercito, e il De Amicis abbandonò allora la milizia, e nella vista dei paesi stranieri trovò un'abbondante materia alle sue facoltà descrittive e artistiche rafforzate. La *Spagna* (1873), l'*Olanda* (1874), i *Ricordi di Londra* (1874), il *Marocco* (1876), superiore agli altri per esattezza, i *Ricordi di Parigi* (1879) e *Costantinopoli* (1878) sono vivaci relazioni di viaggi, fatte da un artista che ritrae con grande efficacia le impressioni che ha ricevute dall'aspetto del paese e dai costumi degli abitanti. Le descrizioni dei paesaggi (come quelle dei *Bozzetti*) son " piene di brio e di vivacità „, " precise, limpidissime, come preciso e limpido è sempre il suo stile „. Ai libri di viaggi sono da riattaccare i *Ritratti letterarii* (descrizioni di visite fatte al Daudet, allo Zola, ecc.), pubblicati nel 1881, e il libro *Alle porte d'Italia* (descrizioni di città, castelli e campagne piemontesi, con ricordi storici), del 1884. Frutto poi del suo ritorno all'osservazione morale e una delle sue migliori opere sono *Gli amici* (1883), ove descrive i diversi tipi di amici e di amiche, " le situazioni, il formarsi e il rompersi delle amicizie, gli alti e bassi, i piaceri e i tormenti, l'orgoglio, la maldicenza, le discussioni, le lettere, le disgrazie, le morti „. Venne poi il suo libro più fortunato, il libro dei fanciulli: *Cuore* (1886), tradotto (come ogni libro del De Amicis) in tutte le lingue d'Europa, e perfino in arabo. Con esso, destinato agli alunni delle classi elementari, il De Amicis riprese la sua missione educatrice, passando dall'esercito al popolo, al quale diresse, unicamente, d'allora in poi tutta la sua attenzione.

Fig. 267. - Edmondo de Amicis. Da una fotografia.

Al De Amicis fu anche rimproverata la mancanza di un serio mondo interiore, possedendo il quale avrebbe potuto raggiungere il posto di grande scrittore. Fu detto che a lui mancava " una forte fede in un nucleo qualunque d'idee e di sentimenti „ da trasfondere nel pubblico. Quasi per rispondere a questa osservazione, egli si dette a studiare la questione sociale negli altri suoi scritti (discorsi, conferenze, novelline, apologhi, ecc.), riuniti poi assieme col titolo di *Speranze e glorie* (1900), *Lotte civili* (1901), *Pagine parlate* (1903), e nei racconti, romanzi d'indole popolare, come nel libro *Sull'Oceano* (1889), il suo capolavoro sin oggi, " un magnifico poema in prosa „ (Nencioni), riferentisi ad uno dei problemi più gravi e dolorosi della nostra patria: l'emigrazione. Il De Amicis è divenuto " un osservatore più di uomini che di cose, acuto e arguto, preciso e veritiero „ (Mastri):

" alla frivola vita dei passeggieri della prima classe „ è ivi contrapposto " il triste, commovente, straziante spettacolo della poveraglia dell'ultima classe, carne d'Italia, gettata sul mercato straniero „. A questo libro si avvicina molto, pel disegno e pel metodo, *La carrozza di tutti* (1899), " diario di dodici mesi di osservazioni dei personaggi svariatissimi di tutte le classi sociali, e di tutti gli umori che s'incontrano, e dai loro vestiti ed atteggiamenti e dai discorsi sorpresi a volo, s'indovinano, sulle linee dei tranvai di Torino „. A Torino, ove il De Amicis vive da molti anni e considera sua città natìa, ha dedicate alcune belle pagine delle sue *Memorie* (1900), che ci parlano della sua adolescenza e della sua maturità, fulminata da un'orribile sventura domestica. I primi anni suoi ha descritto ne' *Ricordi d'infanzia e di scuola* (1901). Ed alla scuola popolare e alle sorti dei maestri elementari si riferiscono anche altri suoi libri, e specialmente *Il romanzo di un maestro* (1890), ove si narrano i primi anni della carriera di un insegnante, e son ritratti tipi di maestri e maestre, sindaci e assessori di villaggio; ed altri suoi bozzetti (*Fra scuola e casa*, 1892).

7. Prima del De Amicis ci avevan dato alcune buone descrizioni di viaggi, non prive di notevoli qualità letterarie e pregi di stile, i ricordati (v. pp. 738 e 747) Giuseppe Regaldi nell'*Egitto antico e moderno* (1882), e Giuseppe Revere nelle *Marine e paesi* e nei *Bozzetti alpini* (1858), ritraenti umoristicamente bellezze e memorie delle terre del Piemonte e della Liguria. L'abate Antonio Stoppani (1824-91), di Lecco, celebre naturalista, oltre un viaggio (*Da Milano a Damasco*), ha descritto geograficamente l'Italia nel suo popolarissimo libro *Il bel paese* (4ª ediz. 1883), narrando poi la gioventù del più grande scrittore italiano del secolo XIX (*I primi anni di A. Manzoni*, 1872). Dopo il De Amicis ha descritta artisticamente l'*Affrica italiana* (1891) il già ricordato commediografo Ferdinando Martini (v. p. 751), presentemente governatore dell'Eritrea, ed uno dei nostri più arguti e briosi narratori e descrittori. Buoni scrittori di prose originali sono pure il mantovano Tullo Massarani (1826), anche poeta e pittore, il milanese Gaetano Negri (1838-1903), e parecchi altri che sarebbe troppo lungo ricordar qui. Ma il primo posto, fra questi, nelle sue prose d'invenzione (*Le "risorse" di San Miniato al Tedesco e la prima edizione delle mie rime*), nei suoi discorsi, nelle sue polemiche, politiche e letterarie, nelle sue prefazioni, nelle sue lettere, per originalità, italianità e varietà di stile, ha sempre Giosue Carducci (p. 740). Il tipo della prosa carducciana, dotta, poetica, ricca, robusta, è del tutto diverso da quello della prosa manzoniana, semplice, disinvolta, spontanea, che in mano d'inetti imitatori era per divenire maniera, ma che ora è per consenso universale la comune prosa italiana. Il più grande difensore e propagatore delle teorie manzoniane sulla lingua fu il napoletano Ruggero Bonghi (1826-95), amico del Manzoni e del Rosmini, uomo politico e ricco di larghi studi, professore e ministro dell'istruzione, forte polemista, ingegno versatile, prosatore facile e arguto, che nelle sue *Lettere critiche*, dirette a Celestino Bianchi: " *Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia* „ (1855; ristampate più volte) e nelle altre sue prose, sì originali che tradotte (fra cui un mirabile volgarizzamento dei *Dialoghi* platonici), le mise in pratica costantemente, temperandole nelle loro esagerazioni.

IV.

L'inferiorità dell'arte italiana contemporanea dal 1850 al 1870, di fronte a quella di altre nazioni e specialmente della Francia, è largamente compensata dal rifiorire degli studi storici, critici e filologici, nei quali l'Italia non teme ormai il confronto delle altre nazioni.

1. Tra gli storici, oltre l'Amari (v. p. 704), che negli ultimi anni suoi compì la maggior opera sua, la *Storia dei Musulmani di Sicilia* (1854-72), va ricordato il venerando marchese Gino Capponi (1792-1876), gentiluomo fiorentino, uno dei promotori della cultura fiorentina contemporanea, dell'*Antologia* (1821) e dell'*Archivio storico italiano* (1842), fondati dal ginevrino Giampietro Vieusseux (1779-1863), mecenate ed amico di tutt'i grandi italiani e stranieri vissuti a Firenze. Egli appartiene alla scuola degli storici neo-guelfi (p. 704). La sua *Storia della repubblica di Firenze*, costatagli vent'anni di lavoro, ideata da lui mentre attendeva alla traduzione e all'ampliamento di quella francese della signora Ortensia Allart, fu pubblicata, per gli eccitamenti dello storico tedesco Alfredo Reumont, nel 1875. Essa va dalle origini del Comune alla caduta della Repubblica (1530), ed è una esposizione fatta in forma popolare di tutto ciò ch'era stato narrato dai vecchi cronisti e storici fiorentini, e che vien raffermato da documenti e accresciuto da considerazioni sullo stato della civiltà. Alla storia antica e moderna di Firenze si riferiscono anche gli studi storici del napoletano Pasquale Villari (1827), discepolo del De Sanctis, professore nell'Istituto superiore di Firenze e principe degli storici contemporanei italiani. Egli è autore, oltre che di buoni articoli di critica storica e letteraria e di pedagogia, di importanti ricerche storiche su *I primi due secoli della storia di Firenze* (1892-94) e di celebri monografie storico-letterarie su *G. Savonarola* (1861, 2ª ediz. 1887-8) e *N. Machiavelli* (1877-82, 2ª ediz. 1895-97), che al pregio scientifico uniscono l'artistico. La *Storia documentata di Carlo V in correlazione all'Italia* (1863-94) di Giuseppe de Leva (1821-93), nato a Zara e professore nell'università padovana, è severa e drammatica, e, nello stile, semplice e sobria, tutta pienamente ispirata al sentimento del vero e all'amore della patria e della virtù, e può ben rivaleggiare coi capolavori storici delle letterature moderne. P. Villari

Accanto a questi van ricordati altri minori storici: come il toscano Atto Vannucci (1810-83), di Tobbiana nel Pistoiese, autore, oltre che di studi storici e morali sulla letteratura latina, di una dotta *Storia dell'Italia antica* (3ª ediz. 1873-76), di studi su *I primi tempi della libertà fiorentina* (3ª ediz. 1861), e delle memorie su *I martiri della libertà italiana* (9ª ediz. 1882), sui patriotti che dal 1794 al '48 soffrirono patimenti e supplizi per la patria. Il napoletano padre Luigi Tosti (1811-97), benedettino cassinese, storico neo-guelfo anche lui, ha narrata la storia della badia di Montecassino, di Bonifazio VIII, della Lega Lombarda, ecc. Il romagnolo Luigi Carlo Farini (1812-66), uomo politico, è autore di una *Storia dello Stato romano dall'anno 1814 al 1850* (1850-3), tradotta in inglese dal Gladstone, e di una *Storia d'Italia dall'anno 1814 fino*

ai nostri giorni (1854-59) in continuazione a quella del Botta, rimasta incompiuta. Tre piemontesi: Luigi Cibrario (1802-70), che ha scritto una *Storia della città di Torino*, sua patria, e una *Storia della monarchia di Savoia;* Ercole Ricotti (1816-83), di Voghera, di cui si ha una *Storia delle compagnie di ventura in Italia* e un'altra *Storia della monarchia piemontese;* e Federico Sclopis (1798-1878), di Torino, autore di una *Storia della legislazione italiana.* Finalmente altri due toscani: Marco Tabarrini (1818-98), di Pomarance, autore di *Studi di critica storica* e di un bel libro su *Gino Capponi;* e Cesare Guasti (1822-89), di Prato, valente editore delle opere di T. Tasso e del Buonarroti, e storico della sua terra natale. Il ricordato Ferdinando Ranalli (v. p. 718), abruzzese, scrisse, nello stile dei cinquecentisti, le *Istorie italiane dal 1846 al 1853* (1855, 2ª ediz. 1858), e più tardi il seguito con *L'Italia dopo il 1859.*

M. d'Azeglio.

2. Alla storia contemporanea si riferiscono quasi tutte le autobiografie e le " memorie „ di questo periodo. Massimo d'Azeglio (v. p. 692) scrisse i suoi popolari *Miei ricordi* (1867) negli ultimi anni della sua vita, quando, ritiratosi dalla politica (1852), viveva nell'appartamento donatogli da Vittorio Emanuele nell'Accademia Albertina di belle arti in Torino. Interrotti dalla morte essi giungono sino al 1845. Narrano, fra l'altro, le avventure dell'autore nella sua vita d'artista per la campagna romana (1820-26), che dettero anche occasione a quei *Bozzetti della vita italiana*, pubblicati nel 1856: ed hanno un intento altamente educativo. Il succo dei suoi consigli, che frammezzano il racconto, è che gl'Italiani debbano rifare la loro educazione ed il loro carattere, guastato e reso ipocrita e doppio dalla secolare soggezione ai Gesuiti e agli Spagnuoli. Anche le commoventi *Ricordanze della mia vita* del patriotta e letterato napoletano Luigi Settembrini (1813-77), leale e galantuomo come il D'Azeglio, non son compiute. Con grande semplicità e spontaneità esse narrano le cospirazioni di lui, le persecuzioni, sofferte dalla polizia borbonica, e la prigionia nell'ergastolo dell'isola di Santo Stefano, durata otto anni (1851-59). In questa pena gli era stata commutata la condanna di morte, avuta come appartenente, con altri quarantadue patriotti, alla setta dell'Unità italiana. Pure incompiute le *Memorie* dell'altro patriotta napoletano Francesco De Sanctis (1817-83), che vedremo ora principe della critica italiana, anch'egli carcerato per due anni (1850-2) nel Castello dell'Uovo di Napoli. Un frammento di queste *Memorie*, pubblicato postumo col titolo *La giovinezza di Francesco De Sanctis* (1889), da uno dei suoi più affezionati discepoli, l'ora nominato Pasquale Villari (v. p. 761), riguarda gli anni suoi primi, passati nella scuola del purista Puoti, come discepolo e come maestro. I *Ricordi autobiografici* che scrisse uno dei migliori scultori italiani contemporanei, il senese Giovanni Duprè (1817-82), ebbero anche una certa popolarità, perchè dettati in uno stile semplice e naturale: espongono i casi e gli sforzi di un artista che voglia raggiungere il primato nell'arte.

I Settembrini

Sono autobiografiche parecchie operette politiche del Guerrazzi (p. 752), come l'*Apologia della vita politica* (1851) e l'*Arlotto Mainardi* (1860), il celebre giovane buffone leggendario, nella cui bocca mise le lodi sue e dei suoi fatti durante il suo governo della Toscana. A codesti scritti del Guerrazzi son da riunire le *Memorie* del Montanelli e quelle del Giusti, di cui già par-

lammo più avanti (p. 720), perchè riferentisi agli stessi avvenimenti, ma le *Memorie* del secondo non son sempre serene in riguardo al Guerrazzi. Politici, pubblicati postumi e ancora in corso di stampa, son pure in gran parte e giungono fino al 1859, i *Miei ricordi* dell'uomo di Stato Marco Minghetti (1818-86), nato in Bologna, e scrittore elegante di cose economiche, di arte e di lettere. Lo stesso intento politico hanno i numerosi *Epistolarii* di questo periodo, e specialmente quelli del medesimo Guerrazzi, del Mazzini, di Bettino Ricasoli (1809-80), nobile fiorentino, risoluto avversario dei democratici, prima governatore della Toscana (1859), e poi presidente del ministero del regno d'Italia (1861-62); di Camillo Benso di Cavour (1810-61), torinese, il più grande uomo di Stato italiano, cui specialmente la patria deve la sua unificazione e indipendenza; e di altri molti fra gli scrittori contemporanei. Il Cavour fu anche il più eloquente oratore politico di questo periodo: nei suoi *Discorsi parlamentari* ha una forma precisa, efficace, arguta. Pur sobrii, ma incisivi quelli del suo amico politico, il rammentato Ricasoli; eleganti, pieni di patriottismo e di prudenza politica quelli dell'altro seguace ed amico del Cavour, il Minghetti, anch'esso più volte ministro del regno d'Italia.

3. La storia e la critica letteraria continuò, in questo periodo, ad esser dominata da intenti politici e morali sino a che Francesco De Sanctis non inaugurava il periodo della storia letteraria veramente scientifica. La *Storia delle belle lettere in Italia* (1844) del siciliano Paolo Emiliani Giudici (1812-72), divenne poi, nella seconda sua edizione, *Storia della letteratura italiana* (1855), la quale va dalle origini al Leopardi; e, benchè sia, come la dice l'autore, la prima fatta " con critica filosofica derivata dai fatti „, è scritta sotto l'influenza della critica foscoliana, ed è pur troppo soggetta a criteri politici e morali, come le storie letterarie dei rammentati Cesare Cantù (v. p. 704) e Luigi Settembrini (v. p. 762). La *Storia della letteratura italiana* (1865) del Cantù, che si legge con piacere e con diletto perchè dettata con chiarezza e disinvoltura, non ha alcun valore critico, essendo le opere d'arte giudicate secondo l'importanza e la moralità del loro contenuto. Le *Lezioni di letteratura italiana*, dette dal Settembrini nell'università di Napoli e pubblicate dal 1866 al '72, sono una bell'opera d'arte, non un lavoro di critica. Esse ci dànno compiuta la fisonomia del Settembrini: patriotta, nemico acerrimo dei Borboni e dei preti, perchè egli considera la nostra storia letteraria come l'espressione della lotta fra il papato e l'impero, lo spirito ecclesiastico ed il laico, e, non potendo spiegare con quella lotta tutt'i fatti letterarii, egli sforza e altera la storia e dà in giudizii contradittorii ed erronei. È suo merito, però, di aver sentita e rappresentata, come nessun altro storico della nostra letteratura, la vita e l'ambiente napoletano di tutt'i tempi. Libera da ogni preconcetto morale e politico è, invece, la geniale *Storia della letteratura italiana* (1870-72), di Francesco de Sanctis (1817-83). Nato a Morra Irpina (Avellino), discepolo di Basilio Puoti (v. p. 715), fu insegnante privato a Napoli (1840-8), due anni prigioniero politico dei Borboni (1850-2), poi conferenziere dantesco a Torino (1854-5), professore nel Politecnico di Zurigo (1856-9), e, riunitasi l'Italia in nazione, nell'università di Napoli, e cinque volte ministro della pubblica istruzione. La sua *Storia*, scritta a

F. de Sanctis

Firenze dal 1868 al '70, in venti capitoli e in due volumi, esamina e giudica tutt'i capolavori della nostra letteratura, arrestandosi al limitare del secolo XIX, e dedicando ai contemporanei solo poche pagine. Al Manzoni, alla scuola romantica o " liberale ", a quella " democratica " (quella del Mazzini), come egli le chiama per puro orientamento, al Leopardi, dedicò le sue lezioni nell'università napoletana (1871-77), che, quasi tutte raccolte dai suoi discepoli, furon pubblicate nei giornali politici e nelle riviste ed ora riunite in volumi dopo la sua morte (*Studio sul Leopardi*, 1885; *Lezioni sulla letteratura italiana nel sec. XIX*, 1897). Sicchè nella *Storia* e in questi e nei volumi dei *Saggi critici* (1866), del *Saggio sul Petrarca* (1869), dei *Nuovi saggi critici* (1873) ed in altri minori si ha un sicuro suo giudizio estetico su quasi tutt'i nostri grandi scrittori, da Ciullo d'Alcamo al Manzoni. Notevolissimi i suoi saggi sui più celebri episodî della *Divina Commedia (Francesca da Rimini, Pier delle Vigne, Farinata, Ugolino)*: veri capolavori del genere. Col De Sanctis s'inizia il periodo scientifico nella trattazione della nostra storia letteraria. Egli è il primo a valutare le opere artistiche coi criterî estetici. L'arte è indipendente. Il contenuto considerato in astratto non è arte, e divien tale sol quando il genio lo trasforma in immagini ed emozioni, in caratteri viventi, in scene appassionate, in pitture reali, ecc. L'arte non ha quindi che fare con l'etica, con la storia, con la scienza, con la politica, nè ha altro fine che la manifestazione del bello, nè altro scopo che il compiacimento o emozione estetica. Il critico di opere d'arte deve spogliarsi delle opinioni e dei sentimenti proprî; non imporre mai allo scrittore, di cui esamina le opere, le proprie idee, i gusti del proprio tempo, nè pretendere da lui fini diversi da quelli ch'egli si è proposti. Accogliendo il soggetto e la filosofia o la morale qualsiasi, a cui lo scrittore ha inteso informarlo, il critico deve vedere se esso è stato concepito nettamente ed ha coesione organica in tutte le sue parti; se l'artista è riuscito a individuare i suoi concetti nella fantasia, a vivificarli nel suo sentimento: se ha colto bene il vero della natura e idealizzatolo sapientemente; se ha improntato di bellezza tutte le sue creazioni con forma sempre conveniente; se ha, insomma, comunicato a tutta l'opera sua la vita immortale dell'arte. E nell'esaminare con questi criterî i capolavori della nostra letteratura, dalla *Commedia* dantesca ai *Promessi Sposi*, il De Sanctis riuscì insuperabile. Egli ne colse con intuito sicuro le situazioni e i caratteri generali; ne avvertì prontamente le parti difettose; riprodusse, con abilità di artista, i momenti solenni della composizione; rifece stupendamente la genesi e il processo psicologico del lavoro; lo considerò in sè e nella storia, e ne determinò, infine, il valore così intrinseco che estrinseco. Nessuna nazione possiede sin'ora un esame storico e un giudizio estetico della propria letteratura, simile a quello che l'Italia ha la fortuna di avere nella *Storia della letteratura italiana* di Francesco de Sanctis.

Pure in questa vi sono lacune ed errori, prodotti dalla mancanza di " monografie e di studi speciali sulle epoche e sugli scrittori ", la quale lo stesso De Sanctis lamentava fin dal 1869, quando scriveva la sua *Storia*. A questo lavoro filologico e storico (edizioni di testi, biografie, ricerca delle fonti, ecc.), pur fiorente nelle altre nazioni per la filologia classica e romanza, si erano già allora dedicati tre valentissimi studiosi della nostra letteratura: Giosue Carducci, Alessandro d'Ancona e Adolfo Bartoli. Il Carducci (v. p. 740) aveva già

preparate o si preparava ad allestire edizioni e commenti degli antichi e moderni scrittori nostri (come quella delle *Opere volgari* del Poliziano, delle *Cantilene e ballate*, il commento alle poesie di argomento morale e politico del *Canzoniere* petrarchesco, ora condotto a termine con la collaborazione del suo discepolo Sev. Ferrari, ecc.); scriveva i suoi studi danteschi (1865-67) sulle *Rime* e sulla *Varia fortuna di Dante*, sulla *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV* (1870); e, contemporaneamente, dettava una rapida storia dello *Svolgimento della letteratura nazionale* (1868-71), in cinque discorsi, dalle origini al Tasso, e, complemento di questi, l'altro discorso *Del rinnovamento letterario in Italia* (1874); e poi una numerosa serie di saggi letterari su quasi tutti i nostri scrittori da Dante ai moderni; e monografie, come quelle sulle *Poesie latine edite ed inedite di L. Ariosto* (1875) e sulla *Storia del "Giorno" di G. Parini* (1892), ecc. Il D'Ancona (1835), nato a Pisa e professore nell'Ateneo di quella città A. d'Ancona per quarant'anni, dal 1860 al 1900, oltre numerose edizioni di antichi testi illustrati e commentati, ed una larga serie di dottissimi articoli su gran parte dei nostri scrittori, raccolti poi assieme col titolo di *Studi di critica e storia letteraria* (1880), *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli* (1884), *Varietà storiche e letterarie* (1883-4), dava fuori nel 1877-78 le due sue opere magistrali sulle *Origini del teatro in Italia* (2ª ediz. 1891) e sulla *Poesia popolare italiana*. Il Bartoli (1833-94), di Fivizzano (Lunigiana), fu, oltre che valente editore A. Bartoli di opere antiche ed autore di varie monografie, dal '74 in poi professore nell'Istituto Superiore di Firenze. Egli ha specialmente il bel merito di avere per il primo studiate le relazioni della nostra letteratura delle origini con la letteratura medievale europea nei *Primi due secoli della letteratura italiana* (1870-81), il cui soggetto riprese in parte e allargò nella *Storia della letteratura italiana* (1878-89), lasciata interrotta e che giunge fino al Petrarca (in sette volumi). In essa trattò le ardue questioni delle origini, avanzò congetture e dubbi, distrusse vecchie leggende, ecc.

Vollero completare con questa critica filologica e storica la critica estetica desanctiana due studiosi meridionali, seguaci e ammiratori di lui, tutt'e due professori dell'università napoletana: Bonaventura Zumbini (1840), di Co- B. Zumbini senza, e Francesco d'Ovidio (1843), di Campobasso, discepolo del D'Ancona. Il primo fu rivelato all'Italia dallo stesso De Sanctis per la sua acuta critica alle *Lezioni* del Settembrini, dalla cui cattedra egli ha poi insegnato dal 1879 al 1902. Pei suoi dotti *Studi sul Leopardi* (1868), recentemente raccolti in volume, egli è considerato il miglior interprete vivente della poesia del recanatese, il suo autore prediletto, cui ha dedicato, sin dalla giovinezza, quasi tutta la sua vita. Dopo il quale egli ha specialmente studiato il *Petrarca* (1878, 2ª ediz. 1895) e il *Monti* (1886, 3ª ediz. 1894). Di varia coltura, pieno di modernità, così in questi saggi, come in altri minori sull'Alfieri, sul Foscolo, sull'Ariosto, sul Folengo, egli si palesa specialmente largo conoscitore della poesia moderna europea (alla quale ha pur dedicato i suoi *Studi di letterature straniere*, 1893: sul Milton, sul Bunyan, su V. Hugo, sul Cervantes, sul Rabelais ecc.); ed ha infatti nei suoi lavori costantemente di mira le relazioni fra quelle letterature e la nostra. Il D'Ovidio, F. d'Ovidio che s'era dapprima dedicato a lavori di pura filologia, ha poi rivolto i suoi studi in ispecie al Manzoni e a Dante, i suoi autori preferiti. I suoi *Saggi critici*

1878), le sue *Correzioni ai Promessi Sposi* (1880), le sue *Discussioni manzoniane* (1886), i suoi *Studi sulla Divina Commedia*, riuniti recentemente (1901) in volume, i suoi articoli e ritratti letterari e politici, raccolti anch'essi ora col titolo di *Rimpianti* (1903), mostrano una cultura soda, e sono scritti in una prosa disinvolta, arguta e limpida, che è frutto del suo continuato studio sul Manzoni.

Oltre questi principali, altri molti valenti studiosi della nostra letteratura ha l'Italia contemporanea, autori di studi e saggi letterari, più o men fortunati. È anzitutto da ricordare l'autore dei *Profili* (1870) e *Nuovi profili letterari* (1874), specie di ritratti di poeti e letterati italiani e stranieri, che l'anconitano Eugenio Camerini (1811-75), editore di cose rare o inedite (*Biblioteca rara* del Daelli) e di scrittori italiani (*Biblioteca classica* del Sonzogno), e arguto, colto e brioso scrittore, pubblicò dapprima sulle riviste tra il 1860 e '70. Alla letteratura medievale si dedicò specialmente Domenico Comparetti (1835), romano, valoroso grecista, professore nell'Istituto superiore di Firenze e dotto indagatore della fama e della fortuna di *Virgilio nel medio evo* (1872, 2ª ediz. 1896), nonchè editore, insieme col D'Ancona, delle *Antiche rime volgari* (1875-88).

P. Rajna. Pio Rajna (1847), di Sondrio, professore nell'Accademia di Milano e poi nell'Istituto superiore di Firenze, è il più largo conoscitore vivente della letteratura cavalleresca francese ed italiana, noto per le sue opere magistrali sulle *Fonti dell'Orlando Furioso* (1876; 2ª ediz. 1901) e le *Origini dell'epopea francese* (1884), nonchè per altri studi minori (*La materia del Morgante* ecc., 1869; *Rinaldo di Montalbano*, 1870; *La rotta di Roncisvalle* ecc., 1871; *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, 1872; ecc. ecc.); fra le sue edizioni di testi antichi, è mirabile quella recente del *De vulgari eloquentia* di Dante (1896). Il rammentato Arturo Graf (v. p. 744) ha investigato la storia di *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio evo* (1882-3), e di questo alcuni *Miti, leggende e superstizioni* (1892-3); ha studiato alcuni tipi di scrittori del secolo XVI (*Attraverso il Cinquecento*, 1888), nonchè alcuni nostri grandi scrittori moderni (*Foscolo, Manzoni, Leopardi*, 1898). L'antica poesia dialettale italiana è stata specialmente argomento delle lucide monografie e dei testi inediti pubblicati dal filologo dalmata Adolfo Mussafia (1834), professore dell'università di Vienna, e da Ernesto Monaci (1844), romano, professore di lingue e letterature romanze nell'università di Roma. Giovanni Mestica (1831-1903), marchigiano di Apiro (Macerata), professore nell'università di Palermo, ha dedicati quasi tutti i suoi studi, d'indole piuttosto biografica, al suo grande compaesano G. Leopardi, riuniti ora in un volume (*Studi leopardiani*, 1901). Ad illustrare la vita e le opere del nostro massimo poeta, oltre i già ricordati De Sanctis, D'Ancona, Bartoli, Carducci e D'Ovidio, hanno principalmente atteso Vittorio Imbriani (1840-86), napoletano, ingegno versatile, strano e paradossale, studioso anche della letteratura napoletana; Isidoro del Lungo (1841), toscano, da Montevarchi, cui dobbiamo, oltre una vasta monografia storica su *Dino Compagni e la sua cronaca* (1879-87), molti studi danteschi, ora raccolti in vari volumi (*Dante nei tempi di Dante*, 1881; *Dal secolo e dal poema di Dante*, 1898; *Da Bonifazio VIII ad Arrigo VII*, 1899, ecc.); Francesco Torraca (1853), nato a Pietrapertosa (Basilicata), presentemente professore nell'università di Napoli, e studioso della letteratura meridionale e della moderna. Il mantovano Giuseppe Guerzoni

A. Graf.

(1835-86), patriotta e pubblicista, è da ricordarsi, più che per le superficiali monografie letterarie sul nostro *Terzo* (1877) e *Primo rinascimento* (1878), e sul *Teatro italiano del secolo XVIII* (1876), raccolta di lezioni dette nell'università padovana, ov'egli fu professore dal 1876, per la sua bella *Vita di Garibaldi* (1882), il quale seguì in tutte le spedizioni italiane. In quella stessa università insegnò letteratura neolatina il trivigiano Ugo Angelo Canello (1848-84), filologo, scrittore di una *Storia della letteratura italiana del secolo XVI* (1881), forse troppo ingegnosa. Autore di eccellenti monografie letterarie sul teatro, su qualche commediografo e sulla società del Settecento è il romagnolo Ernesto Masi (1837), nato a Bologna, scrittore sobrio e corretto. Un altro romagnolo Adolfo Borgognoni (1840-93), ma nato in Corropoli nella provincia di Teramo (Abruzzo), professore nell'università di Pavia, e morto non ancor vecchio, ha lasciato alcuni *Studi di erudizione ed arte* (1878) e *Studi di letteratura e critica storica* (1891). Conoscitore delle letterature straniere e fine critico della contemporanea italiana fu il fiorentino Enrico Nencioni (1839-96). Altri studiosi più giovani che sarebbe troppo lungo enumerare, attendono ad illustrare la storia letteraria nazionale nei periodici e nelle riviste letterarie. Fra queste va ricordata la *Nuova Antologia* (succeduta nel 1866 alla vecchia *Antologia*), la *Rivista d'Italia* (1898), diretta fino a qualche anno fa dal Chiarini (v. p. 741), autore di saggi sulle letterature straniere (*Studi shakespeariani*, 1896; *Studi e ritratti letterari*, 1900), e prima dallo scrittore romano Domenico Gnoli (1836), gentile poeta e specialmente cultore della letteratura dialettale romanesca, nella quale è pure versato Luigi Morandi (1844), nato pure a Roma, editore dei *Sonetti* del Belli (v. p. 628) e illustratore del Baretti. Ma negli studi della nostra letteratura ha speciali benemerenze il *Giornale storico della letteratura italiana*, che, cominciatosi a pubblicare dal 1883, conta adesso oltre i 40 volumi. Lo dirigono il trivigiano Rodolfo Renier (1857), professore nell'università di Torino e cultore della letteratura e del costume italiano del Rinascimento, e Francesco Novati (1859), cremonese, discepolo del D'Ancona, professore nell'Accademia scientifico-letteraria di Milano, autore di *Studi critici e letterari* (1889), e di altri saggi minori, riguardanti specialmente la letteratura medievale, della quale è uno dei più larghi conoscitori in Italia.

FINE.

INDICE ALFABETICO

DEGLI SCRITTORI E DELLE OPERE ANONIME. (*)

Abati (Antonio), 489.
Abati (Migliore degli), 29.
Abbracciavacca (Meo), 27.
Acciaiuoli (Vincenzo), 416.
Acciano (Giulio), 482.
Accolti (Bernardo), 295, 296.
Achillini (Claudio), 464-5.
Adimari (Luigi), 484-5.
Adriani (Giovan Battista), 411.
Afflitto (Eustachio d'), 706.
Affò (Ireneo), 706.
Agnello (Gallo d'), 27.
Agostini (Niccolò degli), 303.
Alamanni (Luigi), 327-8, 342, 357, 385, 387, 388, 391-2, 397-8.
Albergati (Francesco), 567, 569.
Alberico (monaco di Montecassino), 6.
*Albertano (da Brescia), 72-3.
Alberti (Antonio degli), 202.
* — (Leon Battista), 245, 254-5.
Albizzeschi (Bernardino), 255.
Albizzi (Antonio), 416.
— (Franceschino degli), 83.
— (Ricciardo degli), 202.
— (Rinaldo degli), 253.
Albizzo (Francesco d'), 260.
Aldobrandino (da Firenze o da Siena), 63.
Aleandro (Girolamo), 447.
*Aleardi (Aleardo), 738.
Alfani (Gianni), 81.
Alfano (monaco di Montecassino), 6.
*Alfieri (Vittorio): biografia, 572-5; *Commedie,* 571-2; *Etruria,* 674; *Misogallo* ed *Epigrammi,* 623-5; *Tragedie,* 572-81; *Satire,* 620-3; *Vita,* 718.
*Algarotti (Francesco), 478, 537-8.
*Alighieri (Dante): biografia, 89-97; *Canzoniere,* 100, 102-3; *Commedia,* 106-32; *Convito,* 100-2; *De monarchia,* 104-5; *De vulgari eloquentia,* 103-4; *Vita nuova,* 97-100.
— (Jacopo), 134-5.
Alione (Giovan Giorgio), 319.
Allacci (Leone), 555.
Allegri (Alessandro), 489.
Altavilla (Bartolomeo di): v. Bartolomeo di Altavilla.
Altissimo (Cristoforo l'), 294.
Amari (Michele), 704, 761.
Amato (monaco di Montecassino), 6.
Ambra (Francesco d'), 357.
*Ambrogini (Angelo), 268-72.
Amenta (Niccolò), 502.
*Amicis (Edmondo de), 758-60.
— (Ruggiero de), 17-18.
Ammirato (Scipione), 414-5, 422.
Ancona (Alessandro d'), 765.
Andrea (da Grosseto), 72.
Andreini (Giambattista), 492.
— (Isabella), 505.
Andrès (Giovanni), 707.
Angeloni (Francesco), 527.
Angiolieri (Cecco), 85-87.
— (Pacino), 29.
Anguillaia (Ciacco dell'), 31-2.
Anguillara (Giovanni Andrea dell'), 346.
Annali di Genova, 7.
*Annunzio (Gabriele d'), 743-4, 749, 757-8.
Anonimo bergamasco, 8.
— *comasco,* 8.
— *pisano,* 8.
Apollonio di Tiro, 137.

* Le traduzioni e le parafrasi anonime delle opere latine e medievali sono indicate col nome dell'autore delle opere. L'asterisco messo accanto ai cognomi degli scrittori e ai titoli delle opere significa che quelli e queste sono illustrati con tavole o con figure nel testo, o con l'uno e l'altro.

Aprosio (Angelico), 447, 555.
Aquino (Carlo d'), 466.
[illegible] d'), 18.
- (Rinaldo d'), 18.
Aragona (Tullia d'), 382-3, 419.
Aretino (Pietro), 325, 347-9, 354-5, 377, 395, 435.
Argelati (Francesco), 695.
Argenti (Agostino), 362-3.
Arici (Cesare), 639, 674.
Arienti (Sabbadino degli), 250, 253.
* Ariosto (Lodovico), biografia: 312-15; *Commedie*, 349-52; *Orlando Furioso*, 315-18; *Rime*, 388; *Satire*, 391.
— (Orazio), 440.
Armannino (da Bologna), 139.
Arnolfo (di Milano), 7.
Arrigo (da Settimello), 11, 138.
Arrivabene (Ludovico), 432.
Asinari (Federigo), 346.
Aurispa (Giovanni), 238.
Avelloni (Francesco Antonio), 568.
Averani (Benedetto), 553.
— (Giuseppe), 525.
* Azeglio (Massimo Taparelli d'), 692-4, 726, 762.

Bacciarone di Bacone, 31.
Bagno (Pannuccio del), 31.
Bagnoli (Pietro), 674.
Balbiani (Antonio), 690.
* Balbo (Cesare), 697, 703, 718, 725.
Baldacchini (Saverio), 678-9.
Baldi (Bernardino), 390, 399, 416-7.
Baldinucci (Filippo), 548.
Baldovini (Francesco), 490.
Balducci (Francesco), 472, 518.
Balestrieri (Domenico), 626.
Balli (Tommaso), 440.
Bambaglioli (Graziolo), 135.
* Bandello (Matteo), 427-8.
Bandettini (Teresa), 674.
Bandiera (Alessandro Maria), 695.
Bandino (di Arezzo), 27.
Barba (Ciolo della), 27.
Barbaro (Angelo Maria), 607.
— (Ermolao), 289.
— (Francesco), 245.
Barbato (da Sulmona), 154.
Barberino: v. Francesco da Barberino.
Barbieri (Giammaria), 436.
— (Giuseppe), 610.
Bardi (Piero de'), 454.
* Baretti (Giuseppe), 705, 709-11.
Bargagli (Scipione), 430.
Bargeo: v. Pier Angelo da Barga.
Barone (Domenico), 504.
Baronio (Cesare), 416.
Barotti (Andrea), 706.
— (Lorenzo), 638, 706.
Barrili (Anton Giulio), 754.
Barsegapè: v. Pietro da Barsegapè.
Bartoli (Adolfo), 765.
— (Daniello), 541.
Bartolomeo (conte di Altavilla), 202.
— (da San Concordio), 138.
Baruffaldi (Girolamo), 638.
Barzizza (Gasparino da): v. Gasparino da Barzizza.
— (Guiniforte da): v. Guiniforte da Barzizza.
Basile (Giambattista), 489, 528-9.
Basini (Basinio), 243.
Batacchi: v. Tabacchi (D.).
Battisti (Giuseppe), 554.
Bazzoni (Giovan Battista), 692.
Beccadelli (Antonio), 235.
Beccari (Agostino), 362.
— (Antonio), 203.
Beccaria (Cesare), 729-30.
Beccuti (Francesco de'), 386, 394.
Becelli (Giulio Cesare), 504.
Belcari (Feo), 252, 260.
* Belli (Giuseppe Gioacchino), 628-30.
Bellincioni (Bernardo), 289, 296.
Bellini (Lorenzo), 537.
Bello (Francesco), 303.
Belzoni (Giovanni), 705.
* Bembo (Pietro), 371-3, 376-7, 389, 412, 418-9, 423.
Bendedei (Timoteo), 294.
Bene (Bartolomeo del), 389.
— (Sennuccio del), 82-3.
Benedetti (Francesco), 590.
— (Jacopo de'), 57-61.
* Benincasa (Caterina), 218-21.
* Benivieni (Girolamo), 281.
Benso (Camillo di Cavour), 763.
Bentivoglio (Ercole), 358-9, 391, 394.
— (Guido), 542.
Beolco (Angelo), 360.
* Berchet (Giovanni), 656-8, 677, 679.
Bernardino (da Siena): v. Albizzeschi (B.).
* Berni (Francesco), 318-9, 360, 377, 392-4.
Beroaldi (Filippo), 243.
Beroardi (Guglielmo), 31.
Bersezio (Vittorio), 751-2.
Berta de li gran piè, 39.
Berta e Milone, 39.

Bertani (Lucia), 382.
Bertini (Anton Francesco), 536-7.
Bertòla (Aurelio de' Giorgi), 635, 642, 705.
Betteloni (Cesare), 666.
Betti (Zaccaria), 638.
Bettinelli (Saverio), 478, 500, 707-8, 709.
Betussi (Giuseppe), 419.
Bueve d'Hanstone, 39.
Biamonti (Giuseppe), 717.
Bianchi (Giordano dei), 715.
— (Giovanni Antonio), 499.
Bianchini (Francesco), 547.
Bianco (da Siena), 211.
Bianconi (Giovan Lodovico), 549-50.
Biava (Samuele), 679.
Bibbia, 138.
Bini (Giovan Francesco), 394.
Biondi (Giovan Francesco), 529.
— (Luigi), 674, 715.
Biondo (Flavio), 236.
Bisaccioni (Maiolino), 526-7, 531, 543.
Bisticci (Vespasiano da), 253.
* Boccaccio (Giovanni): biografia, 171-7; *Ameto,* 183-4; *Amorosa visione,* 184-5; *Commento sopra la Commedia,* 191; *Corbaccio,* 188-9; *Decamerone,* 191-8; *Fiammetta,* 185-7; *Filocolo,* 177-9; *Filostrato,* 179-80; *Ninfale fiesolano,* 182-3; Opere latine, 189-90; Rime, 187-8; *Teseide,* 180-2; *Vita di Dante,* 190-1. 2
* Boccalini (Trajano), 550-2.
Bocchini (Bartolomeo), 452.
Boezio (Manlio Severino), 73.
* Bojardo (Matteo Maria), 296-303.
Bolognetti (Francesco), 330.
Bon (Francesco Augusto), 571.
Bonacci-Brunamonti (Alinda), 746.
Bonagiunta (da Lucca): v. Urbiciani (B.).
Bonarelli (Guidobaldo), 506-7.
— (Prospero), 493.
Bonaventura (San), 9.
Bon-Brenzoni (Caterina), 667.
Bondi (Clemente), 618.
Bonfadio (Jacopo), 413, 436-7.
Bonghi (Ruggero), 760.
Bonichi (Bindo), 135.
Bonincontri (Lorenzo), 278.
* Bonvesin (da Riva), 45-51.
Borghini (Raffaello), 427.
— (Vincenzio), 412.
Borgognoni (Adolfo), 767.
Bosone (da Gubbio), 139-40.
Bostichi (Bernardo Davanzati): v. Davanzati (B.).
— (Frate Stoppa de'), 136.
Botèro (Giovanni), 415-6.
* Botta (Carlo), 674, 700-1, 722.
Bovo d'Antona, 276.
Braccesi (Alessandro), 429.
* Bracciolini (Francesco), 440, 441, 490, 492.
* — (G. Francesco Poggio), 233-244.
Bresciani (Antonio), 695.
Briani (Gerolamo), 552.
Broccardo (Antonio), 376-7.
Brocchi (Giambattista), 705.
Brognoli (Antonio), 638.
Bronzino (Angelo), 394.
Bruni (Antonio), 465.
* — (Leonardo), 232-3, 244.
Bruno (Giordano), 356.
Bruscaccio (da Rovezzano), 203.
Brusoni (Girolamo), 526, 530, 543.
Bruto (Gian Michele), 415.
Buccio (di Ranallo), 211.
Buonaccorso (da Montemagno, il vecchio), 202.
— (— il giovane), 247-8.
Buonafede (Appiano), 710-1.
Buonarroti (Michelangelo, il giovane), 482, 501.
— (Michelangelo, seniore), 381.
Buoncompagno (da Signa), 9.
Buonmattei (Benedetto), 525.
Buragna (Carlo), 466.
Buratti (Pietro), 626.
Burchiello: v. Giovanni (Domenico di).
Busini (Giambattista), 437.
Buvalelli (Rambertino), 14-5.
Buzzuola (Ugolino), 28.

Caetani (Filippo), 502.
Cagnoli (Agostino), 666.
— (Belmonte), 441.
Calmo (Andrea), 360, 437.
Calsabigi (Ranieri dei), 519.
Calvo (Bonifazio), 15.
Cambi (Giovanni), 400.
Camerini (Eugenio), 766.
Camilli (Camillo), 440.
Caminer (Bettina), 567.
Cammelli (Antonio), 296, 303-4.
Campagna (Giuseppe), 678.
Campanella (Tommaso), 531.
Campani (Niccolò), 359-60.
Campeggi (Rodolfo), 442, 492.
Canello (Ugo Angelo), 767.
Canigiani (Ristoro), 201.
Cantare di Fiorio e Biancifiore, 211.
Canti (latini) dei Parmensi, 8.

[illegible], 55.
Cantilena di un giullare toscano, 13.
[illegible] *Modena,* 6.
— *in lode di Verona,* 6.
- *per la prigionia di Lodovico II,* 6.
per l'imperatore Berengario, 6.
Cantù (Cesare), 690, 691-2, 704, 763.
[illegible]io (Giulio Cesare), 544.
[illegible]asso (Nicola), 495.
Capecelatro (Francesco), 544.
Capei (Pietro), 702.
Capizzali (Bonavita), 473.
Caporali (Cesare), 394.
Capparozzo (Giuseppe), 666.
Cappello (Bernardo), 373, 386.
Capponi (Gino, seniore), 222.
(Gino, juniore), 761.
(Nero), 253.
Capriata (Pier Giovanni), 543.
Capuana (Luigi), 755.
[illegible] (Antonio), 440, 494.
Caracciolo (Pier Antonio), 283.
Carbone (Domenico), 739.
Carcano (Giulio), 692, 697.
Carducci (Giosuè), 740-1, 760, 764-5.
[illegible] (Giacinto), 714.
Cariteo: v. Gareth (B.).
Carletti (Francesco), 549.
Caro (Annibale), 375, 386, 436.
Carrèr (Luigi), 610, 679, 718.
[illegible] (Galeotto del), 291-2, 295.
[illegible]so (Giambattista), 546.
[illegible] (Giovanni della), 375, 421-2, 434, 436.
Casalicchio (Carlo), 528.
[illegible]sio (Giambattista), 362.
[illegible]eva (B[illegible]), 688.
Casini (Francesco Maria), 526.
Cassiani (Giuliano), 479.
[illegible] (Francesco), 641.
Castaldi (Cornelio), 378.
Castellani (Castellano), 261.
Castelletti (Cristof[illegible]), 360.
Castelli (Benedetto), 535.
Castelvetro (Lodovico), 436.
* Casti (Giambattista), 479, 521-2, 635-6, 675, 7[illegible].
* Castiglione (Baldassarre), 362, 419-21.
Caterina da Siena: v. Benincasa (C.).
[illegible] (Dionisio), 70.
[illegible] [illegible], 725.
[illegible] [illegible], 138.
[illegible] [illegible], 127.
[illegible] [illegible], 127.
[illegible] [illegible], 253, 400.
[illegible] (Guido), 73-4.
Cavallerino (Antonio), 342.
Cavallotti (Felice), 748.
Cavicèo (Jacopo), 432.
Cavour: v. Benso (C.).
Cebà (Ansaldo), 441, 462, 492.
Cecchi (Giammaria), 358.
Cecco d'Ascoli: v. Stabili (F.).
Cei (Francesco), 294.
Celano (Carlo), 502, 552.
Celle (Giovanni dalle), 221.
* Cellini (Benvenuto), 417-8.
Cerbino, 211.
Cerretti (Luigi), 640-1.
Cesari (Antonio), 697, 715.
Cesarini (Virginio), 461-2.
* Cesarotti (Melchiorre), 667-8, 714.
Ceva (Tommaso), 518.
* Chiabrera (Gabriello), 440, 441, 456-8, 480-1, 492, 510.
Chiari (Pietro), 562, 680.
Chiarini (Giuseppe), 741-2, 767.
Chiesa (Lodovico della), 544.
Chitarra (Cene dalla), 85.
Ciampoli (Giovanni), 462.
Ciampolini (Luigi), 702.
Cibrario (Luigi), 762.
Cicerchia (Niccolò), 211.
Cicinelli (Giovanni), 554.
Cicognara (Leopoldo), 718.
Cicognini (Giacinto Andrea), 503, 510.
— (Jacopo), 518.
Cieco d'Adria: v. Groto.
Cielo (d'Alcamo), 26-7.
Cigala (Lanfranco), 15.
Ciminelli (Serafino de'), 293-4, 295-6.
Cinelli Calvoli (Giovanni), 555.
Cingoli (Benedetto da), 294.
Cino da Pistoia: v. Sinibaldi (C.).
Cittadini (Celso), 525.
Cocchi (Antonio), 537.
Codelupi Borzani (Francesco), 518.
Cola di Monforte (conte di Campobasso), 282.
Colecchi (Ottavio), 731.
Collenuccio (Pandolfo), 295.
Colletta (Pietro), 699-700.
Colombini (Giovanni), 221.
Colombo (Michele), 716.
Colonna (Egidio), 73, 138.
* — (Vittoria), 380-1, 387-8.
Colonne (Guido delle), 19, 68, 137.
— (Odo delle), 19.
Colpani (Giuseppe), 618, 638.
Commedia dell'arte, 360-1, 505.
Compagnetto (da Prato), 32.

Compagni (Dino), 78, 140.
Compagnoni (Giuseppe), 620.
Comparetti (Domenico), 766.
Compassionevoli avvenimenti di Erasto, 432.
Conti (Antonio), 198.
Conti (Giusto de'), 248.
Conti di antichi cavalieri, 66-7.
Coppetta: v. Beccuti (F. de').
Cordara (Giulio Cesare), 489.
Corfino (Lodovico), 432.
Corio (Bernardino), 289.
Cornazzano (Antonio), 257.
Corniani (Giambattista), 706-7.
Correggio (Niccolò): v. Niccolò (da Correggio).
Corsi (Jacopo), 291.
Corsini (Bartolomeo), 454.
Cortese (Giulio Cesare), 507-8.
* Cossa (Pietro), 747-8.
Costa (Lorenzo), 675.
— (Paolo), 715.
Costantino (Afro, monaco di Montecassino), 6.
Costanzo (Angelo di), 378-9, 414.
Costo (Tommaso), 431.
Cotta (Giovanni), 373.
Crasso (Lorenzo), 555.
Crescimbeni (Giovan Mario), 467, 554, 555.
Crisolora (Emmanuele), 226.
Cristoforo (Armeno), 432.
Cronaca fiorentina, 74.
Cronaca della Noraléa, 6.
Cronichetta lucchese (Antica), 74.
— *pisana,* 74.
Crudeli (Tommaso), 476.
Cuoco (Vincenzo), 683-4, 699.
Curti (Lancino), 289.
Custodi (Pietro), 698.

Dalmistro (Angelo), 609.
Damiani (Pietro), 9, 11.
Dante (da Maiano), 27.
Dati (Carlo Roberto), 524-5, 527, 548.
— (Gregorio), 252-3.
Davanzati (Chiaro), 32-4.
Dàvila (Enrico Caterino), 541-2.
Decalogo e *Salve Regina* (in dialetto bergamasco), 40.
Decembrio (Pier Candido), 243.
Decio (Antonio), 345.
Delfino (Giovanni), 494.
Denina (Carlo), 697-8, 707.
Detto d'Amore, 75.
Devozioni, 63.
Dodici conti morali, 68.
Dolce (Lodovico), 344-5, 358-9, 394, 427, 446.
Domenichi (Ludovico), 358-9, 432.
Domenici (Bartolomeo), 221.
Domenico (da Prato), 201.
Dominici (Giovanni), 221, 252.
Donati (Alessio di Guido), 208.
Donati (Forese), 103.
Dondi (Giovanni), 202.
Doni (Anton Francesco), 358, 422, 430, 436.
— (Giovan Battista), 548.
Donizone (monaco di Canossa), 8.
Doria (Parsivalle), 15, 19.
— (Simone), 15.
Dotti (Bartolomeo), 489.
Dottori (Carlo de'), 452, 493.
Dovizi (Bernardo), 352-3.
Ducchi (Gregorio), 396.
Duprè (Giovanni), 762.
Durante (Ser), 75-6.
Duranti (Durante), 618.

Elci (Angiolo Maria d'), 625.
Enzo (re di Sardegna), 17.
Epicuro (Marc'Antonio), 362.
Equicola (Mario), 419.
Erizzo (Sebastiano), 430-1.
Errico (Scipione), 440, 447, 501-2, 552.
Esopo, 70, 137.

Fabbri (Eduardo), 604.
Fabbroni (Angelo), 706.
Fagiuoli (Giovan Battista), 489, 503-4.
Faitinelli (Pietro dei), 87-8.
Falcando (Ugo), 7.
Fantoni (Giovanni), 644.
Fantuzzi (Giovanni), 706.
Farina (Salvatore), 754.
Farini (Luigi Carlo), 761-2.
— (Pellegrino), 715.
Farse cavaiole, 283.
— *rusticali* (dei Rozzi da Siena), 359-40.
* *Fatti di Cesare,* 68.
Fava (Guido), 9.
Fazio (Bartolommeo), 235.
Federico (d'Antiochia), 17.
Federico (di Geri d'Arezzo), 202.
— (Giannaro Antonio), 520.
* Federico II (imperatore), 15-17.
Ferrari (Benedetto), 510.
— (Giuseppe), 723.
— (Maestro), 15.
— (Ottavio), 553.

* Ferrari (Paolo), 750-1.
— (Severino), 742, 765.
Ferreti (Ferreto dei), 143-4.
Ferretti (Luigi), 745.
Fiacchi (Luigi), 635.
Fiamma (Gabriele), 387.
* Ficino (Marsilio), 234, 244.
Filangieri (Gaetano), 730.
* Filelfo (Francesco), 239-43, 244.
— (Giammario), 243.
* Filicaja (Vincenzo da), 468-9.
Filomuso: v. Bendedei (T.).
Finiguerri (Stefano), 257-8.
Fioravante, 137.
* *Fiore di virtù,* 139.
Fiore e vita di filosafi ed altri savii ed imperadori, 71.
Fiorentino (Salomone), 638.
Fioretti (Benedetto), 473, 552-3.
Fioretti di San Francesco, 139.
Firenzuola (Agnolo), 356, 423, 429, 432.
* Flaminio (Marc'Antonio), 374.
Fogazzaro (Antonio), 756-7.
Foglietta (Uberto), 413-4.
Folcacchieri (Folcacchiero dei), 27.
* Folengo (Teofilo), 319-23.
Folgore (da S. Gemignano), 84-5.
Fontanini (Giusto), 555.
Fornaciari (Luigi), 716.
* Forteguerri (Niccolò), 454-5, 490.
Fortiguerri (Giovanni), 430.
Fortini (Pietro), 430.
Fortis (Alberto), 705.
* Foscolo (Ugo), 585-9, 619, 649-52, 681-3, 711-2, 722.
Fossa (Matteo), 319.
Fossombroni (Vittorio), 730.
Fracastoro (Girolamo), 396.
* Francesco (d'Assisi), 54-5.
* — (da Barberino), 77-8.
Franco (Matteo), 275.
— (Niccolò), 378, 432-3, 436.
— (Veronica), 383.
Franzesi (Mattio), 394.
Fregoso (Antonio), 290-1.
Frescobaldi (Dino), 81.
— (Lambertuccio), 31.
(Lionardo), 223.
— (Matteo), 83.
* Frezzi (Federigo), 200-1.
Frisi (Paolo), 721, 729.
* Frugoni (Carlo Innocenzio), 477-8, 519.
Fuà-Fusinato (Erminia), 746.
Fucini (Renato), 745.
Fusinato (Arnaldo), 746.

Gaiferio (monaco di Montecassino), 6.
Galeani Napione (Gianfrancesco), 714-5.
Galeota (Francesco), 281.
Galiani (Ferdinando), 728.
* Galilei (Galileo), 531-5.
Galiziani (Tiberto), 19.
Gallina (Giacinto), 751-2.
Galluppi (Pasquale), 731.
Galluzzi (Riguccio), 698.
Galvani (Giovanni), 717.
Gambara (Veronica), 381.
Gamerra (Giovanni de), 567-8.
Gano (da Colle), 202.
Gareth (Benedetto), 287-8.
Garzo, 57.
Gasparinetti (Antonio), 674.
Gasparino (da Barzizza), 238.
Gattilusio (Lucchetto), 15.
Gazzoletti (Antonio), 747.
Gelli (Giambattista), 357, 425-6.
Gemelli-Careri (Francesco), 549.
Gennari (Giuseppe), 610, 708.
Genovesi (Antonio), 728.
Gerdil (Sigismondo), 731.
* Gherardi (Giovanni), 201, 215-7.
— (Tommaso del Testa), 749-50.
Giacometti (Paolo), 750.
Giacomino (da Verona), 41-5.
— (Pugliese), 18.
Giacomo (Salvatore di), 745.
* Giacosa (Giuseppe), 748-9, 752.
Giamboni (Bono), 69, 70, 73-4.
Giambullari (Pier Francesco), 412, 424-5.
Gianni (Francesco), 671.
* — (Lapo), 81.
— (Niccolò), 520.
Giannone (Pietro, juniore), 659.
— (Pietro, seniore), 544-5.
Giannotti (Donato), 356, 409-10.
Gigli (Girolamo), 503.
Gimma (Giacinto), 555.
Gioacchino (Abate), 54.
Gioberti (Vincenzo), 723-5, 732.
Gioia (Melchiorre), 722-3, 730-1, 732.
* Giordani (Pietro), 721-2.
Giordano (da Rivalto), 138.
Giovanni (Climaco), 138.
— (di Brienne), 17.
* — (Domenico di), 258.
— fiorentino: v. Pecorone (G. del).
Giovio (Paolo), 415, 417, 422, 436.
Giraldi (Giovan Battista), 343-4, 346, 362, 428-9.
Giraud (Giovanni), 570-1.

Girolamo (San), 138.
Giudici (Paolo Emiliani), 763.
Giudizio d'Amore, 136.
Giunta (Tommaso del), 136.
* Giusti (Giuseppe), 630-4, 720-1.
Giustiniani (Leonardo), 243, 255-7.
Giustiniano (Orsatto), 373, 387.
Giustolo (Pier Francesco), 396.
Gnoli (Domenico), 767.
Goffredo (Malaterra), 7.
* Goldoni (Carlo), 556-66, 718.
Gonzaga (Curzio), 440.
Gorello (d'Arezzo), 211.
Gotto (da Mantova), 39.
* Gozzadini (Tommaso), 71-2.
* Gozzi (Carlo), 562-5, 718.
* — (Gasparo), 607-9, 631, 695-6, 708-9.
Gradenigo (Francesco), 373.
— (Pietro), 373.
Graf (Arturo), 744-5, 766.
Grandi (Ascanio), 440.
Granelli (Giovanni), 499-500.
Granucci (Niccolò), 430.
Gravina (Gian Vincenzo), 468, 494-5, 554.
Grazia (Soffredi del), 72.
Graziani (Girolamo), 441.
* Grazzini (Anton Francesco), 357, 394-5, 429.
Gregorio (di Catina), 6.
— (Rosario), 698-9.
Greppi (Giovanni), 568.
Griffoni (Matteo dei), 207.
Grimaldi (Luca), 15.
* Grossi (Tommaso), 675-7, 691.
Groto (Luigi), 345.
Guacci (Maria Giuseppina), 666-7.
Guadagnoli (Antonio), 632.
Gualdo (Galeazzo), 541.
Gualterotti (Federico), 31.
— (Francesco Maria), 473.
Gualtieri (Luigi), 690.
Gualtiero (abate di Tivoli), 19.
Gualzetti (Antonio), 568.
* Guardati (Tommaso de'), 250.
* Guarini (Battista), 366-70, 385, 435.
* — (Guarino), 238.
Guasti (Cesare), 762.
Guerino il Meschino, 277.
Guerra troiana, 137.
* Guerrazzi (Francesco Domenico), 694-5, 752-3, 762.
Guerrini (Olindo), 742.
Guerzoni (Giuseppe), 766-7.
Guglielmo (Appulo), 8.
* Guicciardini (Francesco), 406-9, 433.
Guicciardini (Lodovico), 412.
* Guidi (Alessandro), 470-1, 510-1.
Guidiccioni (Giovanni), 374-5, 436.
* Guido (da Pisa), 139.
Guidotto (da Bologna), 70.
Guiniforte (da Barzizza), 239, 244.
Guinizelli (Guido), 28, 36-7.
Guittone: v. Viva (G. del).
Guttierrez (Pietro), 618.

Ildebrandino (da Padova), 39.
Imbriani (Vittorio), 766.
Inghilfredi (da Palermo), 19.
Inni (latini) mondani, 11.
Inni religiosi, 11.
Innocenzo III, 73.
* *Intelligenza,* 78.
Intieri (Bartolomeo), 727.
Isa (Francesco d'), 502.
Istorietta troiana, 68.

Jacobo (da Lentino), 17, 19.
— (da Varaggio), 9.
Jacopone (da Todi): v. Benedetti (J. de').
Jamsilla (Niccolò), 7.
Jennaro (Pietro Jacobo de), 281.
Jonata (Marino), 246.

Karleto, 39.

Labia (Angelo Maria), 607.
La Farina (Giuseppe), 704.
Lalli (Giovan Battista), 440, 452.
Lambertazzi (Fabruzzo de'), 27.
Lamberti (Luigi), 641.
— (Marco), 489.
Lambruschini (Raffaele), 714.
Lamenti, 136, 257, 386.
Lamento della sposa padovana, 52-3.
Lami (Giovanni), 708.
Landini (Cristoforo), 234, 244.
— (Francesco), 207.
Lando (Ortensio), 378.
Landolfo (di Lamberto), 202.
— (di Milano, juniore), 7.
— (di Milano, seniore), 7.
Lanfranco (Paolo), 15.
Lanzi (Luigi), 717.
Lapaccini (Filippo), 257.
Lapo (da Castiglionchio), 222-3.
Lasca: v. Grazzini (A. F.).
* Latino (Brunetto), 64-5, 69, 70, 76.

L[illegible], 57, 137, 259.
Laudi drammatiche, 61-8.
Lazzarelli (Giovan Francesco), 489-90.
— (Luigi), 396.
Lazzarini (Domenico), 498.
Leggende, 138.
Lemène (Francesco de), 474-5, 518.
Leone (di Marsico), 6.
Leone (Ebreo), 419.
— (prete napoletano), 9.
* Leopardi (Giacomo): biografia, 660-3; *Appressamento della morte,* 674; *Canti,* 660-5; *Operette morali,* 733-5; *Paralipomeni,* 636-7.
Leti (Gregorio), 543.
Leto (Pomponio), 238.
Leva (Giuseppe de), 761.
Liber Faceti, 11.
Libro di Montaperti, 74.
Libro di Sidrac, 137-8.
* Lippi (Lorenzo), 452-4.
Liviera (Giovan Battista), 342.
Lollio (Alberto), 362, 433.
Loredano (Gian Francesco), 526, 529.
Lorenzi (Bartolomeo), 638.
— (Giambattista), 520.
Lorenzo (diacono di Pisa), 8.
Lotto (di ser Dato), 31.
Lovati (Lovato de'), 142.
Luca (Giannantonio de), 609.
Luca (Luca Nicola de), 618.
Lucchesini (Giovan Lorenzo), 616.
Luigini (Federico), 37.
Lungo (Isidoro del), 766.
Lupis (Antonio), 531.
Lusignacca, 211.
Lutti (Francesca), 746.

Macaire, 39.
* Machiavelli (Niccolò): biografia, 401 sgg.; Commedie, 353-4; *Dell'arte della guerra,* 402-3; *Dialogo sulla lingua,* 424; *Discorso sulla prima deca di Livio,* 402-4; *Novella di Belfagor,* 430; *Principe,* 404-5; *Storia di Firenze,* 405-6.
Macinghi (Alessandra), 253.
Maffei (Giampietro), 417.
Maffei (Scipione), 496-8, 504, 546-7.
Magalotti (Lorenzo), 474, 520, 536.
Maggi (Carlo Maria), 475.
Magnocavalli (Andrea de), 276-7.
Magno (Celio), 373, 387.
Malaspina (Orazio), 431.
[illegible] 7
Malatesti (Antonio), 489.
— (Malatesta), 248.
Malmignati (Giulio), 441.
Malpaghini (Giovanni), 226.
Mameli (Goffredo), 660.
Mamiani (Terenzio), 665-6, 732.
Mancini (Poliziano), 530.
Manetti (Giannozzo), 234.
Manfredi (Eustachio), 479, 537.
— (Muzio), 345-6.
Manno (Giuseppe), 699.
Manzini (Luigi), 530.
Manzolli (Pier Angelo), 396-7.
* Manzoni (Alessandro): biografia, 592 sgg.; *Del romanzo storico,* 713; *Discorsi sopra alcuni punti della storia longobardica,* 702; Poesie, 653-6; *Promessi Sposi,* 684-91; *Sermoni,* 619; *Storia della Colonna infame,* 702-3; Studi sulla questione della lingua, 713-4; *Tragedie,* 653-6; *Trionfo della Libertà,* 673-4.
Maramauro (Guglielmo), 202.
Marana (Giovan Paolo), 552.
Maratti (Faustina), 475.
Marcello (Benedetto), 511-2.
Marchese (Annibale), 499.
Marchetti (Alessandro), 535.
— (Giovanni), 674.
Marenco (Carlo), 604.
— (Leopoldo), 749.
Marengo (Bernardo), 7.
Mariani (Tommaso), 520.
Marini (Giovanni Ambrogio), 529-30.
* Marino (Giambattista), 441-7, 462-4, 473.
Marradi (Giovanni), 742.
Marsili (Luigi), 224.
Marsuppini (Carlo), 233.
Martelli (Ludovico), 342, 423.
Martello (Pier Jacopo), 489, 495-6, 498.
Martini (Ferdinando), 751, 760.
— (Vincenzo), 751.
Martino (da Canale), 63.
Martirano (Bernardino), 389-90.
Marucelli (Carlo), 473.
Mascardi (Agostino), 544.
Mascheroni (Lorenzo), 618-9, 638-9.
Masi (Ernesto), 767.
Massarani (Tullo), 760.
Masuccio salernitano: v. Guardati (T. de').
Mauro (Domenico), 679.
— (Giovanni), 394.
Mazza (Angelo), 641.
Mazzei (Lapo), 221.
Mazzini (Giuseppe), 723, 726-7.
Mazzoni (Guido), 742.

Mazzuchelli (Gian Maria), 556, 718.
Medici (Lorenzino dei), 356, 424.
* — (Lorenzo dei), 260, 262, 263-8.
— (Lorenzo di Pier Francesco dei), 260, 262.
— (Lucrezia dei), 260.
Medici-Spada (Lavinio de'), 666.
Meglio (Antonio di), 248, 260.
Meli (Giovanni), 643-4.
Mengotti (Francesco), 731.
* Menzini (Benedetto), 442, 471-2, 485-7.
Mercantini (Luigi), 739.
Mercotelli (Agasippo), 519.
Merula (Giorgio), 243.
Mestica (Giovanni), 766.
* Metastasio (Pietro), 477, 512-18.
Mettafuoco (Betto), 27.
Micali (Giuseppe), 701.
Micheli (Andrea), 304.
Milizia (Francesco), 718.
Milli (Giannina), 746.
Minghetti (Marco), 763.
Mino (di Federigo), 27.
Minzoni (Onofrio), 479.
Mocari (Bartolomeo), 27.
Mocenigo (Jacopo), 373.
— (Tommaso), 373.
* Molza (Francesco Maria), 374, 386, 389.
— (Tarquinia), 382.
Monaci (Ernesto), 766.
Montanelli (Giuseppe), 720-1.
Monte (Andrea), 31, 32.
Montecuccoli (Raimondo), 549.
Montemagno (Bonaccorso da, il vecchio): v. Buonaccorso.
— (— il giovane): v. —
* Monti (Vincenzo), 582-5, 620, 648-9, 669-73, 716-7.
Morandi (Bernardo), 530.
— (Luigi), 767.
Morcelli (Stefano Antonio), 722.
Morelli (Giovanni), 252.
Morena (Ottone), 7.
Mori (Ascanio Pipino de'), 431.
Morlino (Girolamo), 431.
Morone (Bonaventura), 491.
Morra (Isabella), 382.
Morte di Andrea d'Ungheria, 136-7.
Moschi (Lorenzo), 202.
Mosè (da Bergamo), 8.
Mostacci (Jacopo), 18.
* Muratori (Ludovico Antonio), 546, 553-4, 718.
Murtola (Gaspare), 442, 443.
Muscettola (Antonio), 472, 493.
Mussafia (Adolfo), 766.
Mussato (Albertino), 142-3.
Mutinelli (Giambattista), 617-8.
Muzio (Girolamo), 383, 390, 396.
Muzzarelli (Giovanni), 373.
Muzzi (Luigi), 722.

Nani (Giovambattista), 544.
Napoli-Signorelli (Pietro), 707.
Nardi (Jacopo), 296, 410, 416, 436.
Navagero (Andrea), 373-4, 412.
Negri (Ada), 746.
— (Francesco), 549.
— (Gaetano), 760.
Nelli (Jacopo), 504.
— (Pietro), 392.
Nencioni (Enrico), 737.
Neri (Filippo), 518.
— (Ippolito), 452.
Nerli (Filippo de'), 411.
Niccoli (Niccolò), 226.
* Niccolini (Giovan Battista), 589-90, 601-3, 674.
Niccolò (Cieco da Arezzo), 249.
Niccolò (da Correggio), 290, 295.
— (da Poggibonsi), 223.
— (da Uzzano), 248.
— (da Verona), 39.
Nicolai (Agostino), 544.
Nicoletto (da Torino), 15.
Nicolini (Giuseppe), 639.
Nievo (Ippolito), 753.
Nomi (Federigo), 452, 466, 488.
Nota (Alberto), 571.
Notturno (Napoletano), 294.
Novati (Francesco), 767.
Novella del Grasso legnaiuolo, 252.
Novellino, 67-8.

Odasi (Michele), 319.
Ogier le Danois, 39.
Olimpo (Baldassarre), 386.
Oliva (Francesco), 520.
Oliviero (Francesco Antonio), 327.
Onesto (da Bologna): v. Onesto di Bonacorsa.
— (di Bonacorsa), 37.
Ongaro (Antonio), 366.
— (Francesco dell'), 679, 739.
Orlandi (Guido), 29.
Orlando, 279.
Orosio (Paolo), 70.
Ortes (Giammaria), 731.
Orto (Giovanni dall'), 27.

Ovidio (Francesco d'), 765-6.
— (P. Nasone), 11, 137.

Pacichelli (Giovan Battista), 549.
Pacifico (Fra), 56.
Padula (Vincenzo), 679.
Paganino (da " Serezano „), 19.
Pagano (Francesco Mario), 730.
Paglia (Antonio della), 397.
Paleario: v. Paglia (A. della).
Pallavicini (Ferrante), 530, 552.
Pallavicino (Sforza), 493, 540-1, 553.
Pallavillani (Schiatta), 31.
Palma (Carlo de), 520.
Palmeri (Niccolò), 699.
* Palmieri (Matteo), 245-6, 254.
Pananti (Filippo), 625-6, 706.
Pandolfo (monaco di Montecassino), 6.
Panfilo, 71.
Panormita: v. Beccadelli (A.).
Pansuti (Saverio), 499.
Panzacchi (Enrico), 742.
Panziera: v. Vinaccesi (U. dei).
Paolino (Minorita), 73.
Paolo (dell'Aquila), 202.
Papi (Lazzaro), 701-2, 705-6.
Parabosco (Girolamo), 355-6, 431, 446.
Paradisi (Agostino), 583, 640, 708.
— (Giovanni), 641.
Pariati (Pietro), 511.
* Parini (Giuseppe), 610-17, 618, 644-8.
Parrino (Domenico Antonio), 544.
— (Gandolfo), 386.
Paruta (Paolo), 413.
Parzanese (Pietro Paolo), 666.
Pascarella (Cesare), 745.
Pascoli (Giovanni), 743.
Pasqualigo (Alvise), 432.
Pasquinate, 395.
* Passavanti (Jacopo), 217-8.
Passeroni (Gian Carlo), 610, 634-5.
Passione del N. S. Gesù Cristo, 211.
* Patecchio (Gherardo), 51-2.
Paterno (Ludovico), 392.
Pazzi (Alessandro dei), 342.
Peccatore (Jacobo de), 282.
Pecora (Jacopo del), 201.
Pecorone (Giovanni del), 211-2.
Pellicciari (Ercole), 369.
* Pellico (Silvio), 599-601, 677-8, 719-20.
Pepoli (Alessandro), 568, 582.
Peregrino (Matteo), 553.
Peretti (Antonio), 666.
Perotti (Niccolò), 238.
Perticari (Giulio), 674, 716-7.
* Petrarca (Francesco): biografia, 145-152; *Africa,* 153-6; *Canzoniere,* 162-9; Opere latine 156-62; *Trionfi,* 169-71.
Petrucci (Giovanni Antonio), 282.
Pezzana (Angelo), 706.
Piacentini (Marco), 202.
Piccolomini (Alessandro), 422-3.
— (Enea Silvio), 237, 245.
Piceno: v. Cingoli (B. da).
* Pico (Giovanni della Mirandola), 234.
Pier Angelo (da Barga), 399.
* Pietro (da Bascapè), 41.
Pietro (da Eboli), 8.
Pietro (da Siena), 211.
Pietro Guglielmo (da Luserna), 15.
Pigna (Giovan Battista), 365.
Pignotti (Lorenzo), 635, 698.
Pindemonte (Giovanni), 582, 673.
* — (Ippolito), 590-2, 609, 652-3, 677, 681, 721.
Pino (Bernardino), 358.
Piscopo (Aniello), 520.
Pistoia: v. Cammelli (A.).
Pitti (Buonaccorso), 252.
— (Jacopo), 411.
Platina: v. Sacchi (B.).
Poerio (Alessandro), 660.
Poesia popolare bolognese (del sec. XIII), 37-8.
Poesie politiche (del sec. XVII), 461.
Poggio: v. Bracciolini (G. F.).
Polenta (Guido Novello da), 83.
Poliziano: v. Ambrogini (A.).
Polo (Marco), 64, 137.
Pome (Bel), 136.
* Pontano (Giovanni), 235-6.
* Porta (Carlo), 626-8.
— (Giovan Battista della), 359, 491-2.
Porto (Luigi da), 428, 437.
Porzio (Camillo), 414.
Pozzone (Giuseppe), 666.
Praga (Emilio), 739.
* Prati (Giovanni), 678, 679, 737.
Prestinari (Guidotto), 291.
Preti (Girolamo), 465.
Priuli (Alvise), 373.
Protonotari (Stefano), 19.
Prudenzio (Clemente), 74.
Pucci (Antonio), 208-11.
Pulci (Antonia), 262.
— (Bernardo), 262.
* — (Luca), 274.
* — (Luigi), 272-80.
Puoti (Basilio), 715.

Quadrio (Francesco Saverio), 555.
Quirini (Giovanni), 83.

Rajna (Pio), 766.
Rambaldo (di Vaqueiras), 13.
Rambaldoni (Vittorino), 238.
Ranalli (Ferdinando), 718, 762.
Ranallo (Buccio di), 211.
Ranieri (da Palermo), 19.
Rapisardi (Mario), 744.
Rappresentazioni sacre, 260-2.
Raul (Sire), 7.
Razzi (Girolamo), 358.
Re (Zeffirino), 626.
Reali (Dotto), 27.
Reali di Francia, 276-7.
* Redi (Francesco), 473-4, 536.
Regaldi (Giuseppe), 738, 760.
Regime de' principi, 73.
Renier (Rodolfo), 767.
Resa di Treviso e la morte di Cangrande della Scala, 137.
Resurrezione di Gesù Cristo, 211.
Revere (Giuseppe), 747, 760.
Rezzi (Luigi Maria), 715.
Rezzonico (Carlo Gastone della Torre di), 519, 638, 641-2, 705.
Ricasoli (Bettino), 763.
Riccardi (Nicola), 525.
Ricci (Angelo Maria), 639, 674.
Ricciardi (Giovan Battista), 489.
Riccio (Gian Giacomo), 502.
— (Mazzeo), 19.
Riccoboni (Luigi), 506.
Rime genovesi (dei sec. XIII e XIV), 53-4.
Rinuccini (Cino), 202.
— (Ottavio), 461, 508-10.
Rinuccino (Maestro), 32.
Ripamonti (Giuseppe), 544.
* Ristoro (d'Arezzo), 69.
* *Ritmo cassinese,* 13.
Roberti (Giambattista), 635, 638.
Rocco (Girolamo), 493.
Roland, 39.
Rolli (Paolo), 476-7, 519.
Romagnosi (Domenico), 723, 731-2.
* Rosa (Salvatore), 482-4.
Roselli (Rosello), 248.
Rosini (Giovanni), 690.
Rosmini (Carlo de'), 698, 718.
* Rosmini-Serbati (Antonio), 725, 732.
Rosselli (Stefano), 527.
Rossetti (Gabriele), 659.
Rossi (Giangirolamo de'), 416.
— (Gian Vittorio), 530.
— (Giovan Gherardo de'), 569-70, 635, 642.
— (Niccolò de'), 83.
Rosso (da Messina), 19.
Rota (Berardino), 379, 390.
Rotta di Montecatini, 136.
— *di Roncisvalle,* 279.
Rovani (Giuseppe), 753.
Rovetta (Girolamo), 752.
Rucellai (Giovanni), 341, 397.
Ruffini (Giovanni), 754.
Ruffo (Folco), 18.
Ruggeri (Carlo), 492.
Ruggerone (da Palermo), 19.
Rusca (Luigi), 369.
Ruspoli (Francesco), 489.
Rusticiano (da Pisa), 63.
Rustico (di Filippo), 32, 34-36.
Ruzzante: v. Beolco (A.).

Sabellico (Marcantonio), 243, 413.
* Sacchetti (Franco), 204-7, 214-5.
— (Giannozzo), 207.
Sacchi (Bartolommeo), 238.
Saddumene (Bernardo), 520.
Sagredo (Giovanni), 527.
Salfi (Francesco), 671, 673.
Salimbene (da Parma), 7.
Sallustio (Crispo), 137.
Salmini (Vittorio), 747.
* Salutati (Coluccio), 202, 224-6.
Saluzzo (Diodata), 674-5.
Salviani (Ippolito), 355.
Salviati (Leonardo), 358.
Salvini (Anton Maria), 525.
Samaratani (Ranieri Bornio de'), 27.
Sanctis (Francesco de), 762, 763-4.
— (Tommaso de'), 544.
San Martino (conte Matteo di), 390.
* Sannazaro (Jacopo), 283-87, 323, 371.
Santi (Giovanni), 247.
Sanuto (Marino), 412.
Sanvitale (Jacopo), 666.
Sardi (Tommaso), 246-7.
Sarnelli (Pompeo), 528-9.
* Sarpi (Paolo), 539-40.
Sassetti (Filippo), 416, 437.
Sasso (Filippo di), 19.
— (Panfilo), 294.
— (Tommaso di), 19.
Savioli (Ludovico), 640.
* Savonarola (Girolamo), 280.

Sbarra (Francesco), 510.
Scalvini (Giovita), 712-3.
Scamozzi (Vincenzo), 548-9.
Scandianese (Tito Giovanni), 399.
Schettini (Pirro), 466.
Sclopis (Federico), 762.
Scroffa (Camillo), 395-6.
Seghezzi (Federigo), 555.
Segneri (Paolo), 525-6.
Segni (Bernardo), 411, 416.
Selvatico (Riccardo), 745-6, 751.
Semproni (Giovan Leone), 440.
Seneca (L. Anneo), 137.
Serao (Matilde), 755-6.
Serdini (Simone), 203-4.
Serdonati (Francesco), 417.
Sergardi (Lodovico), 487-9.
Sermini (Gentile), 249.
Serone (Orazio), 369.
Serra (Antonio), 727.
— (Girolamo), 699.
Serventese dei Geremei e dei Lambertazzi, 38-9.
Sestini (Bartolomeo), 677.
Sette savi di Roma, 65.
Settembrini (Luigi), 762, 763.
Sigoli (Simone), 223.
Sigonio (Carlo), 416.
Silvestri (Giuseppe), 722.
* Sinibaldi (Cino), 81-2.
Soave (Francesco), 697.
Sografi (Simeone Antonio), 568.
Soldani (Jacopo), 481-2.
Soldanieri (Niccolò), 207-8.
Sole (Nicola), 666.
Sordello (di Goito), 15.
Spagna, 279.
Spagnoli (Battista), 323.
Spallanzani (Lazzaro), 705.
Speroni (Sperone), 344, 425, 436.
Spinello (Francesco), 282.
Spolverini (Giovan Battista), 638.
* Stabili (Francesco), 133-4.
Stampiglia (Silvio), 511.
Stefani (Baldassarre detto Marchionne), 222.
Stellato (Lorenzo), 502.
— (Marcello Palingenio): v. Manzolli (P. A.).
Stigliani (Tommaso), 441, 447, 465-6.
Stoppani (Antonio), 760.
Strada (Famiano), 542, 553.
Straparola (Giovan Francesco), 431.
Strascino (da Siena): v. Campani (N.).
Strazzòla: v. Micheli (A.).
Stricca (Pier Antonio dello), 360.
Strinati (Malatesta), 518.
Strocchi (Dionigi), 715.
Strozzi (Ercole), 373.
— (Giulio), 441.
— (Palla), 226.
Summonte (Giovanni Antonio), 544.
Suñer (Luigi), 750.

Tabacchi (Domenico), 675-6.
Tabarrini (Marco), 762.
Taccone (Baldassarre), 291, 296.
* Tansillo (Luigi), 324-5, 362, 379-80, 386, 389-90, 391-2, 394, 395, 398-9.
Tarcagnota (Giovanni), 446.
Tarchetti (Iginio), 753.
Targioni-Tozzetti (Giovanni), 704.
Tarsia (Galeazzo di), 378.
Tasso (Bernardo), 328-30, 387, 388-9, 436.
— (Torquato): biografia, 330-3; *Aminta*, 363-6; *Dialoghi*, 426-7; *Gerusalemme conquistata*, 336-8; *Gerusalemme liberata*, 333-6; *Lettere*, 437; Prose, 426-7; *Rinaldo*, 330; Rime, 383-5, 386-7; *Torrismondo*, 346-7.
* Tassoni (Alessandro), 441, 447-51, 523-4, 552.
Taverna (Giuseppe), 697.
Tavola rotonda, 68.
Tebaldeo (Antonio), 292-3.
Tedaldi (Pieraccio), 87.
Tedaldi-Fores (Luigi Carlo), 604, 620.
Tenca (Carlo), 717.
Terracina (Laura), 382.
Terramagnino (Girolamo), 27.
Tesauro (Alessandro), 396.
— (Emmanuele), 544.
Testa (Arrigo), 19.
* Testi (Fulvio), 441, 458-61, 492.
Thouar (Pietro), 697.
Ticozzi (Stefano), 698.
Tigri (Giuseppe), 714.
Tinucci (Niccolò), 247.
Tiraboschi (Girolamo), 706, 718.
Tirabosco (Antonio), 638.
Tolomei (Claudio), 389, 390-1, 423, 436.
Tommasèo (Niccolò), 695, 713, 717.
Tommaso (d'Aquino), 9.
— (da Faenza), 28.
Tommasuccio: v. Unzio (T.).

Torelli (Achille), 751.
— (Pomponio), 342.
Torello (Barbara), 373.
Torraca (Francesco), 766.
Torre (Raffaele della), 544.
Torricelli (Evangelista), 535.
Torti (Giovanni), 619-20, 677.
Tortoletti (Bartolomeo), 492.
Tosti (Luigi), 761.
Traversari (Ambrogio), 234.
Trinchera (Pietro), 520.
Trissino (Giorgio), 325-27, 339-43, 358, 388, 423, 424.
Tristano, 68.
Tronsarelli (Ottavio), 510.
Troya (Carlo), 703.
Tullio (Francesco Antonio), 520.
Turrisi-Colonna (Giuseppina), 667.

Ubaldini (Federico), 555.
Uberti (Fazio degli), 199-200, 202-3.
Ughelli (Ferdinando), 546.
Ugo (di Perso), 52.
Ugolino (da Monte Giorgio), 139.
Ugoni (Camillo), 707.
Uguccione (da Lodi), 41-2.
Unzio (Tommaso o Tommasuccio), 136, 137.
Urbicciani (Bonaggiunta), 27.
Urceo (Antonio), 243.
Uva (Bernardino dell'), 387.

Vacaliero (Ginnesio Gavardo): v. Sagredo (G.).
Valaresso (Zaccaria), 498.
Valerio (Massimo), 127.
Valla (Lorenzo), 236-7.
Valle (Federigo della), 492.
— (Pietro della), 549.
Vallisneri (Antonio), 537.
Valsecchi (Antonio), 526.
Valvassone (Erasmo di), 325, 399.
Vannetti (Clementino), 609.
Vannozzo (Francesco di), 202.
Vannucci (Atto), 761.
Varano (Alfonso), 500, 668-9.
Varchi (Benedetto), 358, 391, 394, 411, 424.
Varese (Carlo), 692.
Varotari (Dario), 482.
Vasari (Giorgio), 417.
Vecchi (Orazio), 519.
Vegezio (Flavio), 70.
Velluti (Donato), 222.
Vendramini (Giovanni), 373.
Venier (Domenico), 373, 385-6.
Verga (Giovanni), 752, 754-5.
Verino (Ugolino), 234.
Verità (Girolamo), 373.
Verri (Alessandro), 681, 729.
— (Pietro), 698, 729.
Viassòlo (Giovan Battista), 568-9.
Vico (Giambattista), 547-8, 554.
* Vida (Girolamo), 324, 396.
Vigne (Pietro delle), 8, 17.
Villani (Filippo), 141, 222.
— (Giovanni), 141.
* — (Matteo), 141, 222.
Villani (Nicola), 441, 447, 488, 555.
Villari (Pasquale), 761.
Villi (Andrea), 568.
Vinaccesi (Ugo de'), 211.
Vinciguerra (Antonio), 304.
Virgilii (Pasquale de'), 604-5.
Virgilio (P. Marone), 137.
Visconti (Gaspare), 289-90, 296.
Vite de' SS. Padri, 138.
Vittorelli (Jacopo), 642.
Vittori (Loreto), 452.
Vittorino da Feltre: v. Rambaldoni (V.).
* Viva (Guittone del), 29-30, 65.
Vivanti (Annie), 746.
Viviani (Vincenzo), 535.
Volta (Alessandro), 705.

Zaccaria (Francesco Antonio), 708.
Zaiotti (Paride), 713.
Zane (Jacopo), 373.
Zanella (Giacomo), 739.
Zanoia (Giuseppe), 619.
Zanotti (Francesco Maria), 537.
Zappi (Giovan Battista), 475.
Zeno (Apostolo), 511, 555-6.
— (Pier Caterino), 555.
Zilioli (Alessandro), 543, 555.
Zinani (Gabriele), 440.
Zoppo (Paolo), 27.
Zorzi (Bartolomeo), 15.
Zumbini (Bonaventura), 765.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Nella prefazione all'edizione tedesca della nostra *Storia della letteratura italiana* (*Geschichte der italienischen Litteratur*, von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1899), in riguardo alle fonti utilizzate, il Wiese ed io ci limitammo ad avvertire che ci eravamo specialmente giovati dell'eccellente *Storia della letteratura italiana* di Adolfo Gaspary fin dove essa giunge, cioè fin quasi a tutto il secolo XVI (1); e che della " Storia letteraria d'Italia „, scritta da una società di professori e pubblicata a fascicoli dalla ditta editrice F. Vallardi di Milano, avevamo conosciuto tutto quello ch'era venuto fuori sino allora (luglio 1899): cioè i primi fascicoli del *Quattrocento* del Rossi, del *Settecento* del Concari, dell'*Ottocento* del Mazzoni e quasi tutto il *Seicento* del Belloni.

Per la presente edizione italiana, io debbo dichiarare che quest'avvertenza rimane inalterata soltanto per la parte del Wiese (" Epoca antica „: dal IV al XV secolo), il cui testo è passato, tal quale, nella traduzione italiana fatta dal prof. Italo Pizzi. La parte mia (" Epoca moderna „: dal XVI secolo ai nostri giorni), invece, è stata qua e là ritoccata, principalmente per la compiutasi pubblicazione di quasi tutta la " Storia letteraria „ del Vallardi, la quale, dopo il 1899, oltre che delle *Origini* del Novati, del *Dante* dello Zingarelli e del *Trecento* del Volpi (che il Wiese non potè conoscere), si è arricchita dell'ottimo *Cinquecento* del Flamini, che, naturalmente, io ho anche consultato.

In quanto ai rinvii bibliografici, che alcuni amici (2) avrebbero veduto con piacere nell'edizione tedesca e si auguravano nell'edizione italiana, noi dichiarammo già nella ricordata prefazione che l'indole dell'opera nostra non ci permetteva di dare un'accurata indicazione delle fonti. Nella presente edizione italiana, per appagare quel desiderio, io mi sarei volentieri sobbarcato a questa fatica, ma, in verità, essa non mi è sembrata necessaria al presente lavoro ch'è, in gran parte, un sunto di altri libri, quasi tutti largamente provvisti di ottime bibliografie. Ai rinvii bibliografici, dunque, quasi tutti abbondanti e completi, della " Storia letteraria „ del Vallardi; a quelli, pur larghi ed esaurienti, delle due migliori nostre storie letterarie scolastiche del Flamini (2ª ediz. rifatta e arricchita di una notizia bibliografica, Livorno, Giusti, 1901) e di V. Rossi (2ª ediz., Milano, Vallardi, 1903-4), e dell'ottimo *Manuale della letteratura italiana* dei proff. D'Ancona e Bacci (nuova ediz. interamente rifatta, Firenze, Barbèra, 1900-4), può ricorrere chi voglia informarsi compiutamente degli studi letterari su ciascun autore, e specialmente su quelli che appartengono

(1) Si consulti del vol. II la seconda edizione rivista ed accresciuta dal traduttore (V. Rossi), Torino, Loescher, 1900-1.

(2) R. Renier e V. Rossi nelle recensioni della presente opera pubblicate nel *Giornale storico* (XXXV, 127-32) e nella *Rassegna bibliografica della letteratura italiana* (IX, 1-6).

all' " Epoca moderna „, dove son spesso riferiti, tra virgolette, brani e giudizi di critici e studiosi col solo nome di costoro, senza il titolo delle opere, da cui sono tolti quei brani e quei giudizi. Soltanto in riguardo alla letteratura contemporanea debbo avvertire che per i nostri scrittori viventi, oltre che dei pochi studi citati in quelle bibliografie, mi son giovato, sobriamente e il meglio che ho saputo, delle esposizioni e dei giudizi che delle nostre migliori opere letterarie odierne ci vien dando da qualche anno Benedetto Croce, nella sua *Critica*, col titolo di *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX* (1). Gli " appunti bibliografici „, di cui pur esse son forniti, possono indicare il titolo di qualche opera sulla letteratura contemporanea, non ricordata nelle precedenti bibliografie.

E. P.

(1) Riguardano finora (maggio 1904): il Carducci (I, 1), il Fogazzaro (I, 2), il De Amicis (I, 3), il Verga (I, 4), la Serao (I, 5), il Di Giacomo (I, 6) e il D'Annunzio (II, 1-2). Nel fasc. 6 dell'a. I e nel 2 e 3 dell'a. II si trovano gli " Appunti bibliografici „ su tutti questi scrittori.

CORREZIONI

Credo bene rilevare qui le seguenti sviste, occorse nella edizione tedesca, e rimaste, per mera distrazione, anche nella presente edizione. Alcune di esse furono notate da V. Rossi nella sua citata recensione.

P.

Pag. 202,	*linea* 23:	" Di Gian Galeazzo "	*correggi*	" Per Gian Galeazzo "
" 222,	" 34:	" nacque nel 1330 "	—	" nacque nel 1313 "
" 234,	" ult.:	" Morì di febbre "	—	" Morì di veleno "
" 248,	" 2:	" (1399-1432) "	—	" (1399-1451) "
" 273,	" 4 ult.:	" sul principio di novembre del 1494 "		" ..... del 1484 "
" 276,	" 2 ult.:	" (1342-1431) "	—	" (1370-1431) "
" 278,	" 43:	" di Massilio di Firenze "	—	" di Marco Manilio "
" 291,	" 35:	" ucciso prima del 1509) "	—	" (..... prima del 1500) "
" 402,	" 38:	" sin dal 1402 "	—	" sin dal 1502 "
" 457,	" 24:	" proprio "	—	" proposito "
" 545,	" 36:	" ancora inedito "	—	" rimasto inedito fino ai nostri giorni (1895) "
" 691,	" 12:	" otto anni (1826-34) "	—	" tre anni (1831-4) "

145.S54

545002

LI.H Wiese, Bertoldo
W651g Storia della letteratura italiana.
.Ip

DATE | NAME OF BORROWER

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED